

Stirling

 Staatsgalerie

Magazin

3

Was
bewegt
das
Museum?

Liebe Besucherinnen und Besucher,

vieles in der Welt scheint aus den Fugen geraten zu sein. Von der Pandemie bis zum Ukrainekrieg haben Ereignisse, deren Ursachen und Folgen wir nicht beeinflussen können, so manche unserer Gewohnheiten infrage gestellt. Nichts scheint so gewiss wie die Unsicherheit, die uns noch eine ganze Weile begleiten wird.

Was das Museum bewegt, ist dann auch konsequenterweise das Thema unseres diesjährigen Stirlings geworden. Dazu werfen wir nicht nur einen kurzen Blick auf die allgemeine Lage von Museen, sondern auch auf die so delikate Balance aus Tradition und Transformation, die Häuser wie die Staatsgalerie von ihrer Gründung an bestimmen. Dass selbst hierzulande jedes Haus ganz spezifische Herausforderungen erlebt, das verdeutlicht unser Dialog der Museen.

Und doch ist es gerade die gemeinsame Leidenschaft für die Kunst, die uns, egal an welchem Standort, Tag für Tag dazu anspornt, ein Museum zu bleiben, das Sie, liebe Leserinnen und Leser, bewegt. Ob durch unsere Kooperationspartner in der Stadt, mit denen wir nicht nur unsere Sammlung erweitern und gefährdete Highlights restaurieren können, oder über neue Events und Formate, die uns weit über unseren treuen Besucherstamm hinaus zu einem spannenden »Place to be« werden lassen – die Staatsgalerie hat sich auf den Weg gemacht, ihren Platz im kulturellen Herzen unseres Landes – und hoffentlich in Ihrem Herzen – zu bewahren.

Dank unseres ambitionierten Teams, das auch in diesen Zeiten alles gegeben hat, ist es uns gelungen, in kürzester Zeit ein paar wichtige

Neuerungen umzusetzen. Das reicht vom Klimaschutz (Stichwort »Green Culture«) über Formate der Vermittlung, für die wir dieses Jahr sogar den Grimme Online Award gewonnen haben, bis hin zur Verwandlung unseres Barth-Flügels im Altbau zur »Gällery«, um dem wachsenden Interesse, aber auch der wachsenden Sammlung von Fotokunst hier in den Räumen der Staatsgalerie eine Heimat zu bieten.

Im letzten Stirling haben wir uns auf drei Jahre dazu verpflichtet, mindestens 50 % unserer Zentralfondsmittel für den Ankauf weiblicher Positionen zu verwenden. Dies haben wir – auch im Verbund mit den Freunden der Staatsgalerie – mit den Neuerwerbungen von Werken so bedeutender Künstlerinnen wie Ulla von Brandenburg, Judith Hopf, Teresa Margolles und Hito Steyerl bereits sichtbar umsetzen können. Unsere geplanten Ausstellungen zu Cindy Sherman und Alison Knowles verleihen dieser bewussten Sammlungsstrategie im kommenden Jahr zusätzliche Kraft.

Die Bewegung, die unser Haus am Leben hält und unsere Arbeit möglich macht, in Bilder gegossen zu haben, verdanken wir dem Autor unseres diesjährigen Fotoessays, Alwin Maigler. Ich hoffe von Herzen, dass seine Neugier auf das, was ein Haus wie die Staatsgalerie im Innersten zusammenhält, Sie ebenso zum Lächeln, Nachdenken und Entdecken bewegt, wie er das mit uns getan hat.

Christiane Lange,
Direktorin der Staatsgalerie

S. 6 Das Museum tanzt

Fotoessay von Alwin Maigler



S. 14 Was bewegt das Museum?
Von bedrohter Kultur bis zum grünen Museum

S. 24 Ask A Curator
Wir sehen alte Kunst mit neuen Augen an

S. 28 Moved by Schlemmer
10.4. – 9.10.2022
Tanz der Dreiheit

S. 34 Green Culture
in der Staatsgalerie

S. 38 Die Staatsgalerie in Bewegung
Das Jahr 2021 in Zahlen

S. 40 Museale Vermittlung in Bewegung
Eine Gedankenreise, inspiriert von Oskar Schlemmer

S. 44 Glitzer und Gift der Zwanzigerjahre

18.11.2022 – 26.2.2023
Grosz, Chronist und Provokateur



S. 50 Wohin bewegt sich das Museum?
Ein Dialog zur Gegenwart und Zukunft von Museen

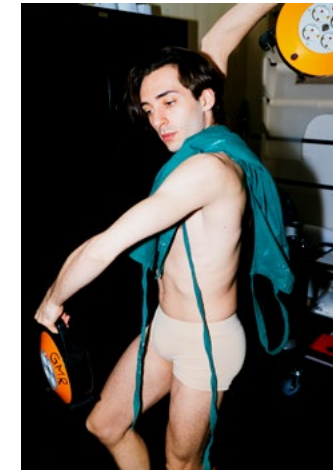
S. 56 Wie bewegt man das Publikum?
Ein Gang durch die Staatsgalerie

S. 68 Welcome to The Gällery!
Die Staatsgalerie eröffnet einen Raum für Fotografie



S. 72 Bodyguards mit Herz
Wie bewegen uns die Besucherinnen und Besucher?

S. 80 Fashion Victims
21.4. – 17.9.2023
Cindy Sherman



S. 86 Das Publikum in seiner gesamten Vielfalt erreichen
Zur Zukunft der Kulturlandschaft in Baden-Württemberg mit Staatssekretärin Petra Olschowski

S. 88 Und nun Sie!
Womit bewegen Sie Ihre Enkel in die Staatsgalerie?

S. 90 Impressum



Das Museum tanzt

MENSCHEN IN BE- WE- GUNG



Den diesjährigen Fotoessay gestaltete Alwin Maigler, den wir dazu einluden, etwas von der Bewegung zu vermitteln, die ein Museum wie die Staatsgalerie von innen heraus antreibt. Herausgekommen ist ein Bilderzyklus, der nicht nur hinter die Kulissen schaut, sondern auch die Frage danach stellt, wie Raum, Körper und Bewegung das Bewahren, Erforschen, Sammeln und Vermitteln von Kunst täglich gestalten, beeinflussen und lebendig werden lassen.

ALWIN MAIGLER studierte, gefördert durch das Deutschlandstipendium, Kommunikationsdesign an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Er ist freischaffender Fotograf aus Stuttgart. Der Hauptfokus seiner Arbeit liegt auf der inszenierten Mode- und Porträtfotografie, Lifestyle und Projekten im Kultursektor. Seine Werke waren bereits in vielen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen und wurden in zahlreichen Zeitungen und Magazinen veröffentlicht.

Wie haben Sie sich im Vorfeld Ihrer Arbeit den Räumen der Staatsgalerie angenähert?

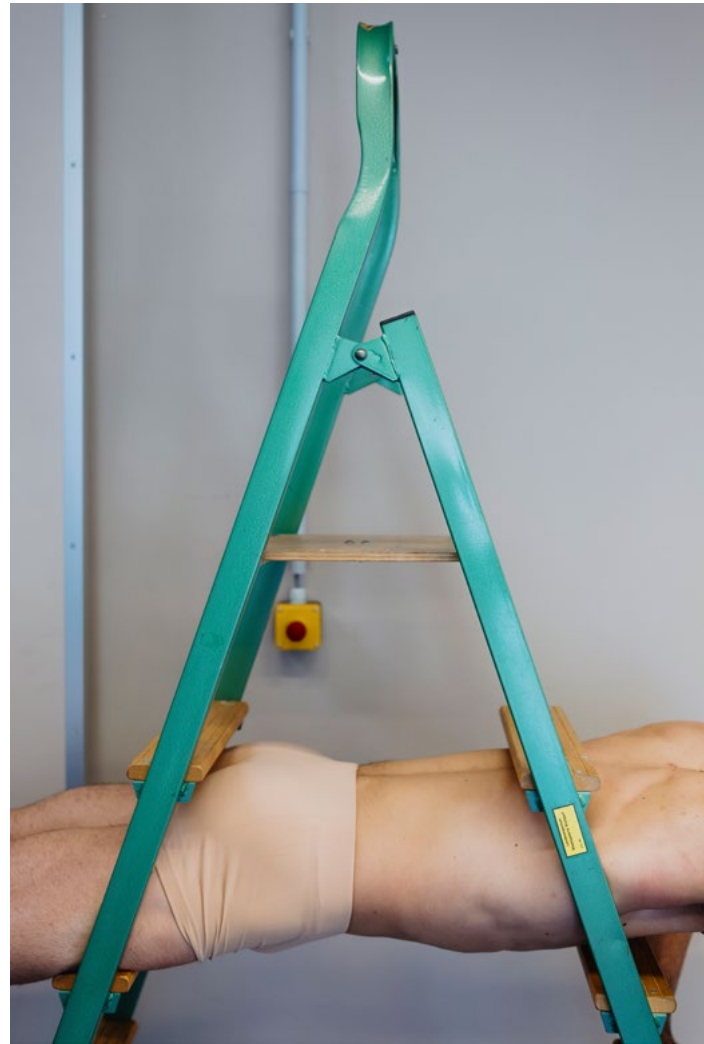
In meiner fotografischen Arbeit beschäftige ich mich schon länger mit Tanz und Bewegung. Um mir darüber klar zu werden, wie ich hier vorgehen sollte, habe ich vorab alle Räumlichkeiten besichtigt und fotografiert, zu denen mir Zugang gewährt wurde. Diese ersten Fotografien dienten dazu, Ideen zu entwickeln und zu schärfen. Während dieser Besichtigung beschäftigte ich mich unter anderem damit, was der Zweck des Raumes ist, in dem ich mich gerade befand, um ihn dann fotografisch im Sinne des Themas in Bewegung und Tanz zu übersetzen.

Wie haben Sie die richtigen Bilder für die Funktionen der vorgestellten Räume gefunden?

Bei der eigentlichen Arbeit mit den Tänzerinnen und Tänzern sind manche Motive spontan entstanden, andere waren vorab geplant. So werden in Räumen, in denen Kuratorinnen und Kuratoren arbeiten, Blätter in die Luft geworfen – quasi als Sinnbild für umherfliegende Ideen und geistigen Austausch. In der Bibliothek wiederum wird Recherche betrieben. Wenn in der Sammlung die Kunst tanzt, liegt es nahe, dass sich die Tänzerinnen und Tänzer in den Räumen, in denen die Vorbereitung stattfindet, dehnen oder die Spitzenschuhe schnüren.

Was hat Ihnen bei der Arbeit an diesem Bildessay besonders Spaß gemacht?

Die künstlerische Freiheit, die mir die Staatsgalerie gewährte, und die daraus resultierende Experimentierfreude. Natürlich auch die Arbeit mit den Tänzerinnen und Tänzern. Sie alle sind großartige Künstler – Menschen, die wirklich wissen, wie sie ihre Körper einzusetzen haben. Es war wirklich schön, mit so viel Kreativität frei agieren zu können. Das hat eine Leichtigkeit und Freude während des Arbeitens bewirkt, die sich auch in den Fotografien widerspiegelt.





WAS

BEWEGT

Von bedrohter Kultur
bis zum grünen Museum

DAS MUSEUM?

Es ist eine Binsenweisheit, dass wir etwas, das wir haben, erst dann so richtig zu schätzen wissen, wenn wir es verloren haben. Welche Bedeutung Kunst als Medium und Museen als Institutionen für eine Gesellschaft haben, zeigt sich daher selten so eindringlich wie in Zeiten der Unfreiheit, sei es durch Zensur, durch Krieg oder sonstige Einschränkungen künstlerischer und kultureller Aktivitäten. Während offene und freie Gesellschaften dazu neigen, den Wert von Kunst zu unterschätzen und ihren Genuss im weitesten Sinne als Unterhaltung zu deklarieren, reicht ein Blick in gar nicht so weit entfernte Länder, um zu verstehen, dass der Genuss von Kunst an dafür vorgesehenen geschützten Orten so wenig selbstverständlich wie verzichtbar ist.

Vergessen wir einmal die Komplexität moderner Kunstvermittlung und sehen wir uns die einfachste und zugleich vornehmste Aufgabe eines Museums an, so scheint sein gesellschaftlicher Wert in erster Linie in der Bewahrung und Sichtbarmachung kultureller Zeugnisse für die breite Öffentlichkeit zu bestehen. Wie wichtig dieser Akt wenigstens für Teile der Bevölkerung sein kann, sieht man, wenn Museen Gefahr laufen, dieser Aufgabe nicht mehr oder nur unzureichend nachkommen zu können. Drei Fälle der unmittelbaren Gegenwart führen uns vor Augen, wie gefährdet die Institution Museum auch heute noch sein kann, wenn es die politischen Umstände erlauben.

NICOLAS FLESSA
studierte Ägyptologie und
Religionswissenschaften in
München und Wien. Er arbeitete
als künstlerischer Konzepter
und Kommunikationsberater für
zahlreiche Kulturinstitutionen,
darunter das Herder-Institut in
Marburg und die Klassik Stiftung
Weimar. Seit 2021 leitet er die
Abteilung Kommunikation und
Vermittlung in der Staatsgalerie
Stuttgart.

Der aktuellste und sicherlich brutalste Angriff auf ein Museum stellt die Bombardierung des Museums für Geschichte und Heimatgeschichte im ukrainischen Iwankiw dar. Weltweit bekannt wurde der Verlust von mehreren Werken der ukrainischen Künstlerin Marija Prymatschenko (1909–1997), einer Autodidaktin, deren fantastisch anmutende Volkskunst auf der Weltausstellung 1937 in Paris eine Goldmedaille erhalten hatte und bis heute zur kulturellen DNA der Ukraine gehört. Wie wichtig die Werke Prymatschenkos für viele Ukrainerinnen und Ukrainer sind, beweist der Umstand, dass zwei Männer unter Einsatz ihres Lebens den bereits brennenden Bau betraten, um wenigstens einen Teil ihrer Bilder vor den Flammen zu retten.

»Feindliche Mächte, die dich angreifen, wollen all das zerstören, dem du dich zugehörig fühlst.«

(Natalia Filewytsch von der Nahirnyj-Kulturstiftung in Lemberg)

Zahlreiche Kommentatoren aus aller Welt werten Angriffe wie diesen als bewussten Versuch der russischen Führung, die kulturelle Identität der Ukraine zu schwächen und Putins Mär von der nicht vorhandenen Eigenständigkeit des westlichen Nachbarlands zu zementieren. Für den Angriff

auf kulturelle Einrichtungen als Mittel der Kriegsführung gibt es zahlreiche Vorbilder. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs waren sich die anfänglichen Koalitionäre Hitler und Stalin weitgehend darin einig, die polnische Identität mithilfe des Raubs oder der Zerstörung polnischer Kulturgüter dauerhaft zu vernichten. Zahlreiche polnische Museen, auch auf dem Staatsgebiet der heutigen Ukraine, überlebten diesen wohl aggressivsten Versuch der Neuzeit, ein ganzes Volk über den Entzug von Bildung und kulturellen Zeugnissen zu bekämpfen, nicht.

Dass die Sensibilität für das gegenwärtige Schicksal der Ukraine gerade in der polnischen Politik so groß ist, wird daher kaum überraschen. So begründete der polnische Kulturminister Piotr Gliński seinen Besuch in Kiew Ende April 2022 mit dem Hinweis darauf, die Welt müsse laufend erinnert werden, dass im Zuge dieses Angriffskriegs auch bewusst die Zeugnisse einer Kultur, die ein integraler, untrennbarer Teil des europäischen Erbes sei, zerstört würden. Neben dem eingangs erwähnten Museum in Iwankiw fielen auch zahlreiche andere Museen den russischen Bomben zum Opfer, darunter das Regionale Kunstmuseum Tschernihiw, das neben religiösen Kunstwerken wie Ikonen auch das Genre der ukrainischen Porträtmalerei seit dem 17. Jahrhundert beleuchtete.

»Wer glaubt, dass dies der Geschichte Afghanistans schadet, dem sage ich: die Geschichte des Islam hat Vorrang ... Wenn die Leute sagen, dies sei nicht unser Glaube, sondern nur ein Teil der Geschichte Afghanistans, dann zerbrechen wir nur Steine.«

(Mohammed Omar, Führer der Taliban, wenige Tage vor der Sprengung der Buddhastatuen von Bamiyan)

Im 21. Jahrhundert schien die Zerstörung von Museen und Kulturgut beinahe zu einem Charakteristikum einer ganz anderen politischen Strömung geworden zu sein. Von der Sprengung der Buddhas im Bamiyantal durch die Taliban im Jahr 2001 über die Vernichtung aller vorislamischen Kunstwerke im Nationalmuseum der Malediven im Jahr 2012 bis hin zum Museum von Mossul, in dem Krieger des IS im Jahr 2015 ihren Bildersturm auch noch öffentlichkeitswirksam dokumentierten – lange Zeit schien die Religion wieder ein Hauptmotiv für die Vernichtung von

Kunstwerken zu sein. Dass auch die unaufhörlich mitgefilmte Selbstinszenierung als Bilderstürmer durchaus das Ziel verfolgte, selbst zu einem Ikon der neuen Zeit zu werden, habe ich bereits 2015 in meinem Beitrag über »Islamismus als Götzendienst« in der Zeitschrift Zenith dargelegt. Umso erstaunlicher mutet es an, dass nach der Rückeroberung Afghanistans durch die Taliban im Sommer 2021 der große Bildersturm ausgeblieben ist. Der Grund für diese neue Zurückhaltung liegt in der Wahl ihrer neuen Verbündeten. Auf die Frage, warum sie die Terracotta-Buddhas von Mes Aynak beschützen statt sie zu vernichten, erklärte Hakumullah Mubariz, der zuständige Chef der Taliban für die Sicherheit des alten buddhistischen Klosters: »Sie zu schützen ist sehr wichtig für uns und die Chinesen.«

Dass Kunstwerke nicht vernichtet werden müssen, um sie der Öffentlichkeit zu entziehen, zeigt das Beispiel aus einem weiteren Gottesstaat – dem Iran. Im Westen kaum bekannt, beherbergt das 1977 eingeweihte Teheraner Museum für Zeitgenössische Kunst die vermutlich bedeutendste Sammlung moderner Kunst außerhalb Europas und der USA. Unter den seit der Revolution in den Magazinen des Museums eingelagerten Bildern befinden sich Werke von Claude Monet, Camille Pissarro, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Max Ernst und George Grosz, aber auch von Jackson Pollock, Andy Warhol und Edward Hopper. Eine aufsehenerregende Europatournee dieser seit vier Jahrzehnten unsichtbaren Werke mit erster Station in Berlin wurde im Jahr 2016 in letzter Minute

durch eine Ausfuhrsperrung der vorgesehenen Bilder vereitelt. Der ungeheure monetäre Wert dieser Sammlung, die mit Geldern der staatlichen Ölfirmen aufgebaut worden war, dürfte einer der Gründe dafür sein, warum diese Sammlung noch immer besteht, wenn auch weithin verborgen.

»Ich denke dabei an das ewige Schweigen, das durch die Zerstörung von Kulturgütern entsteht ...«

(Dr. Manfred Lachs, Rede vor den Vereinten Nationen am 14. Mai 1984 anlässlich des 30. Jahrestages der Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten)

Neben den Gefahren, die von Kriegen und Staatsstreichern auf die Existenz und die Arbeit von Museen in aller Welt ausgehen, gibt es noch eine dritte, weit subtilere Bedrohung, die von bestehenden Machtstrukturen in einem Staat ausgehen können. Von der Behinderung musealer Arbeit durch den Wegfall notwendiger Zuwendungen über Formen der Zensur oder Selbstzensur bei der Programmplanung bis hin zur Verhaftung von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern reichen die Maßnahmen, die die Arbeit von Museen und Orten der Kunst in aller Welt bedrohen. Ein aktuelles Beispiel ist der Fall des Osman Kavalas, eines türkischen Kunstmäzens, der

sich neben der Gründung von Depo, einem »Ort für Kultur, die Künste und die kritische Debatte«, auch durch die Gründung von Kunstzentren in der Provinz (wie dem Diyarbakır Arts Center) hervorgetan hatte. Für seine Arbeit wurde er im April 2022 zu lebenslanger Haft verurteilt; der Vorwurf der Steuerung des Militärputsches von 2016 ist schon die zweite strafrechtliche Anschuldigung, um den unliebsamen Kulturförderer endlich mundtot zu machen.

Wer sich also im Jahr 2022 mit der Frage auseinandersetzt, was das Museum bewegt, wird kaum umhinkönnen, sich mit solchen existenziellen Fragen zu beschäftigen, die in Europa – zumindest seit dem Ende der Jugoslawienkriege – als überwunden galten. Einige der existenziellen Bedrohungen, die auch Museen betreffen, die nicht unmittelbar von Bomben oder Extremisten betroffen sind, scheinen (zumindest für Teile der Öffentlichkeit) abstrakterer Natur zu sein; doch weder die unmittelbar bevorstehenden Energiekrisen noch der fortschreitende Klimawandel werden an Häusern wie der Staatsgalerie spurlos vorübergehen. Gemeinschaftsprojekte wie die des Deutschen Museumsbundes zum Thema »Klimaschutz und Nachhaltigkeit in Museen«, deutschlandweite Veranstaltungsreihen wie »Das grüne Museum«, aber auch der unlängst publizierte Leitfaden für Klimaschutz in den Kultureinrichtungen des Landes Baden-Württemberg, »Green Culture«, belegen, dass die Gefahr, die von den drastischen Folgen des Klimawandels auf die Arbeit so energieintensiver Institutionen wie

Museen ausgeht, weithin erkannt wird und nun auch zu einer Priorität musealer Aktivität werden muss.

»Nachhaltigkeit und Umweltschutz sind ein lebendiger Prozess, der das ganze Museum betrifft und zukünftig im besten Falle von allen Kultureinrichtungen Deutschlands umgesetzt wird.«

(Dirk Rieker zur Initiative »Green Culture«)

Wäre vor einigen Jahren die Antwort auf die Frage »Was bewegt das Museum?« also noch zu großen Teilen kunsthistorischer oder programmatischer Natur gewesen, gilt heute ein wichtiger Teil der Antwort auch der schieren Erhaltung bzw. Sicherung der vorhandenen Substanz – von Gebäudestrukturen bis hin zu ausgestellten oder archivierten Werken und Materialien. Neben kunsthistorischer und museumspädagogischer Expertise wird die Energieeffizienz gleich in zweifacher Hinsicht zu einem wichtigen Baustein für die Programmplanung der Zukunft: »Denn Kultureinrichtungen sind einerseits oft

← Green Culture in der Staatsgalerie, S. 34

← Das Publikum in seiner gesamten Vielfalt erreichen, S. 86

große Energieverbraucher, andererseits aber Orte des Bewusstwerdens, der Diskussion, des Hinterfragens, des Zusammenkommens und der Bildung zu aktuellen Themen und Entwicklungen« – so der Leitfaden für Klimaschutz in den Kultureinrichtungen des Landes Baden-Württemberg, den der Geschäftsführer der Staatsgalerie, Dirk Rieker, im Verbund mit der Arbeitsgemeinschaft Green Culture im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst entwickelt hat.

Während globale Bedrohungen wie der Klimawandel oder durch Kriege verursachte Energiekrisen nahezu alle Kulturinstitutionen gleichermaßen betreffen, gibt es durchaus spezifische Themen, die vor allem Kunstmuseen und in besonderem Maße Kunstmuseen mit großen gewachsenen Sammlungen bewegen. Gerade in Institutionen des globalen Nordens stellt sich neben der Frage, was in einer sich rapide verändernden Welt als Kunst zu gelten hat bzw. vielleicht schon immer Kunst gewesen ist, zunehmend auch die Frage des Eigentums, die untrennbar mit historischen Ereignissen verbunden ist. Ein unverzichtbarer Pfeiler für die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas ist die sogenannte Provenienzforschung. In ihren Aufgabenbereich fallen nicht nur in Kriegswirren verloren gegangene oder bewusst gestohlene Kunstwerke aus dem eigenen Bestand, sondern in erster Linie auch die Herkunftsgeschichte der aktuell in der Sammlung befindlichen Kulturgüter.

»Baden-Württemberg hat 2021 als erstes Land den Weg freige-macht für Rückgaben von Benin-Bronzen. Wir wollen hier Verantwortung übernehmen. Eine aktive Auseinandersetzung mit den Folgen der Kolonialzeit und eine Überwindung von Rassismus und Diskriminierung sind ohne Rückgaben in relevantem Umfang nicht denkbar.«

(Petra Olschowski zur Rückgabe der Benin-Bronzen im Juni 2022)

Für die Klärung fast all dieser Eigentumsfragen – von echten Raubgütern über Käufe in kolonialem Kontext bis hin zu Enteignungen und Verkäufen im Zuge des antisemitischen Terrors durch die Nationalsozialisten – gilt, dass sich juristische Einschätzungen selten als ausreichend erwiesen haben. Zu schwer wiegt in diesen Fäl-

len die gesellschaftliche Verantwortung gegenüber den Enteigneten und ihren Erben, seien es Einzelpersonen oder ganze Staaten. Zugleich sind die zurückliegenden Erwerbsgeschichten zuweilen so komplex, dass jeder Einzelfall für sich zu prüfen ist, bevor ein Museum oder eine vom Träger eingesetzte Kommission zu einer finalen Entscheidung über den Verbleib, eine Restitution oder eventuelle Kompromisslösungen kommen kann. Dass der Diskurs über unrechtmäßig in Museen gelangte Objekte auch jenseits von Kolonialismus, Nationalsozialismus und Krieg nicht endet, belegt der im März erschienene Band »Enteignet, entzogen, verkauft«, der den staatlich organisierten Kulturgutentzug in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR beleuchtet.

Doch auch fernab von Restitutionsen und neuen Kooperationen befinden sich die Themen im Museum im Aufbruch. Vom paritätischen Ankauf der Werke von Künstlerinnen (siehe Editorial und Stirling II, Selbstverpflichtung im Beitrag »Spezialisten für Kunst und Kunstgeschichte«) über wechselnde Interventionen und Performances in der ständigen Sammlung bis hin zu inklusiven und digitalen Angeboten: Die »Schule des Sehens«, als die sich viele Kunstmuseen wie die Staatsgalerie verstehen, drückt selbst die Schulbank und erweitert ihren Kernprozess um Perspektiven, die der gesellschaftliche und technologische Wandel mit sich bringt. Ohne aus den Augen zu verlieren, dass die Qualität von Kunst eine wichtige Voraussetzung für die Vermittlung kulturellen Wissens ist

und bleiben wird, öffnet sie sich neuen Denk- und Sehgewohnheiten, die sie als Ort des Bewusstwerdens dauerhaft lebendig halten.

»Die coronabedingte Schließung von Kulturorten wird deren Bedeutung nicht gerecht. Wer Kultur mit Freizeit gleichsetzt, zerstört die Fundamente der offenen Gesellschaft.«

(Carsten Brosda, Präsident des Deutschen Bühnenvereins, im November 2020)

Wie verhält es sich also mit der Bewegung von Museen? Werden sie von außen getrieben, von Umständen, von Erwartungen, von Krisen und Konflikten, oder gibt es einen inneren Kompass, eine innere Unruhe, die sie immer weitertreibt, einem (vielleicht unausgesprochenen) Ideal entgegen? Und welches Ideal bleibt schon selbst von Veränderungen verschont, ganz abgesehen von den sich ständig weiterentwickelnden Mitteln und Wegen, es eines Tages zu erreichen? Ein Museum, das stagniert, sich nicht verändert, sich nicht bewegen lässt, wird zum Museum seiner selbst. Das zu verhindern, ist vielleicht sogar eine

der vordringlichsten Herausforderungen, der sich eine auf vergangene Errungenschaften bezogene Institution jeden Tag aufs Neue stellen muss.

Denn allen Museumscafés zum Trotz stillt das Museum doch keines unserer (körperlichen) Primärbedürfnisse. Das, was der Besuch eines Museums in Menschen stillen kann und sollte, wird hingegen gerne unter dem Begriff Kulturbedürfnisse subsumiert. Ob diese unseren Grund- und Existenzbedürfnissen unterzuordnen sind, wurde erst kürzlich im Rahmen der Pandemie infrage gestellt. Dass Kulturbedürfnisse mit Sicherheit für das Gelingen eines erfüllten Lebens von Bedeutung sind, davon zeugen unzählige Artefakte von der Prähistorie bis zur Gegenwart in Museen der ganzen Welt.

»Für die Besucherinnen und Besucher ist der Museumsbesuch ein Gesamterlebnis, auf das der Ticketkauf und das Wegeleitsystem ebenso Einfluss haben wie die Ausstellungen, die sie besuchen, oder die Führungen, an denen sie teilnehmen.

Gestalten wir dieses Erlebnis so, dass sie sich aufgehoben und angesprochen fühlen, dass sie ihren Besuch genießen können ... Diese Aufgabe können wir nur gemeinsam angehen. Sie ist eine Querschnittsaufgabe für das ganze Haus.«

(Leitfaden des Deutschen Museumsbunds »Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis«, 2019)

Als Ort der Sammlung, der Erforschung und der Präsentation solcher Artefakte ist das Museum nicht nur Rückspiegel und Schaufenster auf vergangene und gegenwärtige kulturelle Produktionen, sondern verknüpft diese zugleich mit unseren eigenen, ganz persönlichen kulturellen Bedürfnissen. Um dies weiterhin zu gewährleisten, sollten sich all jene, die sich in ein Museum bewegen (oder auch nicht), im Zentrum dessen befinden, was ein Museum bewegt. Die Tätigkeit eines Museums ist per se eine Übersetzungstätigkeit, ob im klassischen Sinne (»Wie wecke ich in meinen Besucherinnen und Besuchern jene Lei-

denschaft, die mich bei meiner Arbeit trägt?«) oder in einem zeitgemäßen Sinne (»Wie nutze ich die Leidenschaft unserer Besucherinnen und Besucher, um unsere Präsentation, unser Programm, ja unsere Sammlung weiterzuentwickeln?«).

Wie aber kann das Museum von einem Hort der Kunst, der, frei nach Carol Duncan, die Darstellung einer Gemeinschaft und ihre höchsten Werte und Wahrheiten kontrolliert, zu einem Forum werden, an dem eben jene infrage gestellt und neu verhandelt werden? Wie kann es ihm, wenn es diesen Anspruch ernst nimmt, gelingen, von einem Ort der Wissensvermittlung zu einem Ort der Erkenntnis zu werden, die aus der Betrachtung unterschiedlicher Ansätze, die Welt in Bilder zu fassen, erwächst? Für Mike Murawski, den Autor des Buchs »Museums as Agents of Change«, sind Museen Orte, an denen unaufhörlich Begeisterung geweckt und neue Beziehungen geknüpft werden – zwischen Menschen, Ideen und Objekten.

Und so stellte er seinem Beitrag zu einer Debatte über die Museumsarbeit im September 2021 eine schlichte Frage voran:

»Was wäre, wenn Liebe ein zentraler Wert von Museen wäre?«

(Onlinedebatte »The activist museum: going deeper« des portugiesischen Kulturvereins Access Culture)

Was angesichts politischer, wirtschaftlicher und gesundheitlicher Bedrohungen wie ein frommer Wunsch aus längst vergangenen Zeiten klingen mag, scheint mir im Gegenteil ein Schlüssel für die Zukunft der Museen zu sein – die Erkenntnis, dass ein gutes Museum neben einem geschützten Ort für den Genuss von Kunst vor allem eines sein sollte: ein Ort des Genusses, der es seinen Besucherinnen und Besuchern leicht werden lässt, sich in Kunst zu verlieben.

Egal, ob wir Kulturbedürfnisse nun über, unter oder neben unsere körperlichen Grundbedürfnisse stellen – die Sehnsucht des Menschen nach Orten sinnlicher wie sinnstiftender Erlebnisse sollte nicht nur von Vergnügungsparks, Clubs oder Festivals ernst genommen werden. Für ein Mischpult oder ein paar Flaschen Gin wären Anatolij Kharitonov und Ihor Nikolayenko aus Iwankiw wohl nicht in ein brennendes Haus gestiegen; ihre Bereitschaft aber, für ein geliebtes Kunstwerk sprichwörtlich durchs Feuer zu gehen, führt uns eindrucksvoll vor Augen, was ein Museum im Leben von Menschen zu bewegen mag.

WIR SEHEN ALTE KUNST MIT NEUEN AUGEN AN

Hendrik Bündge ist Kurator für Internationale Kunst von 1900 bis 1980 an der Staatsgalerie Stuttgart. Bis Januar 2022 arbeitete er, zeitweilig als Interimsdirektor, an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. In der Tradition von #AskACurator haben wir Herrn Bündge zu sieben Schlagworten befragt, die uns Besucherinnen und Besucher der Staatsgalerie im Vorfeld genannt hatten.

Stichwort Ambiguität: Viele Menschen sehnen sich in einer immer komplexer werdenden Welt nach Eindeutigkeit und Orientierung. Wie gehen Sie in Ihrer Arbeit als Kurator mit einem solchen Bedürfnis um?

Ich denke, das kennen wir alle von uns selbst. Als ich meinen Zivildienst in Stuttgart gemacht habe, hatte ich schon damals das Gefühl, durch meine wiederkehrenden Besuche in der Staatsgalerie so etwas wie einen roten Faden der Kunstgeschichte zu bemerken. Wenn man in einem Museum arbeitet, darf man das nie aus den Augen verlieren: dass das Museum auch dazu dient, Kunstgeschichte zu vermitteln, gewissermaßen eine Ausbildung seiner Besucherinnen und Besucher zu ermöglichen. Man sollte das immer wieder aufbrechen, vor allem diverser und globaler denken, aber gerade für Einsteiger ist es immer auch wichtig, Bezüge und Entwicklungen aufzuzeigen, die die Kunstwerke miteinander in Verbindung setzen.

Stichwort Immersion: Wie stehen Sie zu dem Trend, Ausstellungen immer sinnlicher, multimedialer zu gestalten? Wo bereichert die wachsende Medienvielfalt die ausgestellten Originale und wo beginnt für Sie die Konkurrenz zur Originalkunst?

Immersive Ausstellungen gibt es meist in größeren Städten zu ohnehin sehr beliebten Künstlern. Das Besondere an diesen Ausstellungen ist, dass es dort oft keine Originalwerke zu sehen gibt. Ihre Kraft beziehen sie aus großflächigen Projektionen, die vom Boden bis zur Decke reichen und sich noch dazu bewegen, sodass die Besucherinnen und Besucher in die Werke selbst eintauchen können. Das ist bestimmt ein spannender



Einstieg für Menschen, die noch Hemmungen haben, ein Museum zu betreten, oder sich Kunst aussetzen wollen, ohne sich mit Kunstgeschichte auseinanderzusetzen zu müssen. In der Staatsgalerie haben wir die einzigartige Möglichkeit, diese Erfahrungen mit den Originalwerken zu machen und diese sogar noch zu steigern.

Stichwort Raumgestaltung: Ob Kneffel-Raum oder Hito Steyerl: Welchen Zweck verfolgen solche Interventionen in der Sammlungspräsentation und worauf achten Sie bei ihrer Platzierung und Zusammenstellung?

Der Reiz solcher Interventionen besteht darin, Werke der Gegenwartskunst in Bereichen der Sammlung zu präsentieren, die eigentlich aus anderen Epochen stammen. Das kann ganz anregend sein, weil sie die kunsthistorische Entwicklung bewusst an einigen wenigen Stellen aufbrechen und die Besucherinnen und Besucher dadurch anregen, nach möglichen Verbindungen oder im Gegenteil Kontrasten zwischen den Werken zu suchen. Zudem hilft das Mittel der Intervention, Neuankäufe relativ zeitnah zu präsentieren, statt sie im Depot verschwinden zu lassen und darauf zu warten, dass eine neue Hängung auch ihre Präsentation in den Räumen der Sammlung möglich macht. Die eigentliche Platzierung ist eine sehr intuitive Arbeit, die von der jahrelangen Erfahrung mit Räumen profitiert. Da merkt man recht schnell, wo etwas funktioniert oder eben nicht. Da kann man noch so viele Modelle bauen und auf dem Bildschirm Abbildungen hin und her schieben, am Ende entscheidet es sich vor Ort. Als Ausstellungsmacher haben wir häufig das Glück, dass einem die Kunstwerke meist selbst

vorgeben, wo sie gezeigt werden wollen und wo nicht.

Stichwort Relevanz: Wie vermittelt man Kunst, die aus der Zeit gefallen scheint – oder reicht es, sie als Museum einfach aufzubewahren?

Das ist eine spannende Frage, die gerade in den letzten Jahren wieder mehr in den Vordergrund gerückt ist, vor allem bei Sammlungsneupräsentationen. Da geht man gerne mal durch das Depot und stößt nach Werken von Künstlerinnen und Künstlern, die lange Zeit nicht mehr zu sehen waren. Das ist auch ein Mittel, aus der klassischen Kunstgeschichtsvermittlung auszubrechen, die für jede Epoche zehn Namen kennt, indem man zeigt: Es gab auch andere Vertreterinnen und Vertreter dieser Strömung. Daher ist es als Museum auch so wichtig zu sammeln. Im Paris der 1880er-Jahre gab es noch Hunderte von Impressionisten, und heute noch bekannt sind etwas mehr als zwei Hand voll. Das Gleiche gilt natürlich auch noch für die 1980er-Jahre und die 2020er-Jahre. Das zeigt, wie wichtig es sein kann, auch Werke aufzubewahren, die jetzt vielleicht keine so große Reichweite generieren, weil es sein kann, dass sie vielleicht erst später in den Status eines Meisterwerks erhoben werden, wobei man über solche Zuschreibungen auch lange diskutieren könnte. Manche Werke erfüllen später auch noch eine zweite Funktion: als Zeitzeugnisse. Nach welchen Kriterien wurde früher gesammelt, was spräche heute dafür oder dagegen – so lernt man auch viel über ältere Sammlungsverständnisse. Das Museum ist ja auch eine Zeitkapsel, die die Arbeit hier so spannend macht.

Stichwort Kuration: Wie entwickeln Sie eigentlich eine Ausstellungsidee? Ist es eher der Einfall am Schreibtisch oder doch der Gang durchs Depot, der Sie als Kurator zu einer neuen Schau anregt?

Das ist ganz verschieden. Mal ist es ein Zeitungsartikel oder ein Buch, das man liest, oder der Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern und auch der Besuch einer anderen Ausstellung, generell die Begegnung mit der Kunst. Andere Ausstellungen können dazu anregen, eine ähnliche Thematik aufzugreifen, oder aber sie führen einem vor Augen, dass es zu dieser Thematik noch viel spannendere Ansatzpunkte gäbe. Ich versuche auch, einmal die Woche ins Depot zu gehen, um in die Kunst einzutauchen und Ideen zu sammeln. Gerade die Tatsache, dass die Kunst dort alphabetisch sortiert ist und nicht nach Epochen, macht diese Sichtungen sehr spannend. Aber man sieht: Ein Geheimrezept, wie man auf eine gute neue Ausstellungsidee kommt, gibt es zum Glück nicht.

Stichwort Medienkompetenz: Welche Rolle können Museen bei der Bildung eines kritischen Bewusstseins spielen, was visuelle Kommunikation angeht?

Was man im Studium vielleicht als etwas unnötig empfand, nämlich die genaue Bildbeschreibung, bringt doch einen großen Nutzen mit sich: Man lernt es, sehr genau hinzusehen. Am Ende sind es vielleicht wenige Details, die einem den Sinn eines Bildes erschließen, der einem bislang entgangen ist. Diese Schulung kann man sich auch ganz ohne Studium im Museum abholen. Man kann natürlich fünf Stunden lang jedes Werk im Museum genau zehn Sekunden betrachten, aber manchmal ist es vielleicht wichtiger, sich auf sein Bauchgefühl zu verlassen und zu Werken und in Räume zu gehen, die einem spontan etwas zu sagen haben. Zum einen lernt man, dass das beim nächsten Besuch wieder andere Bilder sein können, weil die eigene Stimmung anders ist, und zum anderen lernt man auf diese Weise, sich auch mal wieder auf Bilder wirklich einzulassen, was gerade in einer Medienwelt, in der alle zwei Sekunden ein neuer Schnitt erfolgt, kaum noch möglich ist. Und da der eigene Erfahrungshorizont Tag für Tag, Stunde für Stunde zunimmt, kann es sein, dass man bei jedem Besuch im selben Bild wieder etwas Neues entdeckt.

Stichwort Weiterentwicklung: Vor Ihrem Wechsel an die Staatsgalerie waren Sie viele Jahre an der Kunsthalle Baden-Baden tätig, auch als Interimsleiter. Welche Ziele und Visionen verfolgen Sie mit Ihrem Wechsel?

Wie man bestimmt schon heraushören konnte, freue ich mich sehr darauf, dauerhaft

mit einer festen Sammlung zu arbeiten, statt alle drei Monate eine neue Ausstellung mit einer Künstlerin, einem neuen Künstler vorzubereiten und am Ende einfach unendlich viele Leihanfragen zu stellen und zu hoffen, dass sie auch bewilligt werden. Dazu reizt mich natürlich auch die Arbeit mit älteren Künstlerinnen und Künstlern, die wir so in Baden-Baden nicht gezeigt haben. Es gibt ja eigentlich keine alte Kunst, wir sehen sie ja immer wieder mit ganz neuen Augen an. Zugleich ist die Rückkehr hier ans Haus auch ein Kreis, der sich schließt. Hier in der Staatsgalerie wurde ich dazu inspiriert, mich mehr mit Kunst zu beschäftigen, weil ich verstehen wollte, warum Kurt Tucholsky über George Grosz schreibt, warum dieser Grosz eine Widmung an Oskar Panizza malt und wer wiederum Panizza war.

← Grosz, Chronist und Provokateur, S. 44

HENDRIK BÜNDGE
studierte Kunstgeschichte in Heidelberg und Karlsruhe. Von 2014 bis 2022 arbeitete er an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden als Kurator und stellvertretender künstlerischer Leiter. Seit Februar 2022 ist er als Kurator für das 20. und 21. Jahrhundert an der Staatsgalerie Stuttgart tätig.

Tanz der Dreiheit

Oskar Schlemmer ist ein Kind Stuttgarts. Hier hat er gewirkt, hier traf er die Menschen, mit denen gemeinsam er vor 100 Jahren ein besonderes Kunstwerk erschuf: das Triadische Ballett, sein interdisziplinäres und zukunftssträchtiges Meisterwerk. Der interaktive Ausstellungsparcours »Moved by Schlemmer« würdigt diesen Höhepunkt seines Schaffens auf besondere Weise: Schlemmers historische Figurinen als Quell der Inspiration, als Ur-Konzept für vielfältige Objekte der Gegenwartskunst. Im Interview gibt Dr. Susanne Kaufmann, Kuratorin der Ausstellung, Einblick in das Konzept und die multiplen Erfahrungsräume des Werkes, die in der Ausstellung erlebbar werden.

Moved by Schlemmer

Frau Dr. Kaufmann-Valet, 100 Jahre Triadisches Ballett, das ist ein besonderes Ereignis, das Sie mit der Ausstellung »Moved by Schlemmer« feiern. Wie genau soll uns Oskar Schlemmer denn bewegen?

Für uns war es sehr wichtig, das Triadische Ballett aus der Perspektive der Besucherinnen und Besucher zu beleuchten, gerade auch im Kontext des Aufbruchs unserer Institution, die in die Gegenwart zieht. Was bewegt das Triadische Ballett in uns selbst? Wie nehme ich es selbst wahr? Wie fühle ich mich auf der Bühne und hinter der Bühne? Die Partizipation der Besucherinnen und Besucher lag uns am Herzen, ebenso die Erforschung der Wirkung des Triadischen Balletts in der Vergangenheit und auf die Gegenwartskunst. Hierzu haben wir exemplarisch drei Künstlerinnen eingeladen, die sich in ihrer Arbeit bereits mit dem Werk Oskar Schlemmers auseinandergesetzt haben. Schlemmer nannte seine Raumerkundung Triadisches Ballett, weil er in ihr drei Stimmungen unterscheidet: heiter-burlesk, festlich-getragen und mystisch-fantastisch. Die drei Künstlerinnen Ulla von Brandenburg, Kalin Lindena und Haegue Yang arbeiten innerhalb dieser drei Stimmungen jeweils mit ihrem eigenen Werk.

Warum inspiriert das Triadische Ballett Ihrer Meinung nach bis heute zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler?

Ich glaube, die große Faszination besteht vor allem darin, dass das Triadische Ballett als Startpunkt für die Beschäftigung mit unterschiedlichen Medien diente. Oskar Schlemmer verstand den Menschen als Maß aller Dinge und hat die Beschäftigung mit der menschlichen Figur durch sein gesamtes Schaffen getragen. Im Triadischen Ballett verschmelzen ganz viele seiner Überlegungen zu einem Werk: Kostüm, Bewegung, Figur, der menschliche Körper, Farbe und Raum. Es handelt sich um ein Bühnenstück, das aber von einem Maler und Bildhauer umgesetzt wurde. Und es ist bis heute so interessant, weil es bereits die völlige Entgrenzung der Medienvielfalt vorwegnimmt, in der Künstlerinnen und Künstler heute arbeiten. Daher finden sie viele Anknüpfungspunkte für ihre Werke.

Sie haben neben den Installationen der drei Künstlerinnen rund um die Figurinen auch Räume der Rezeption und Interaktion geschaffen.

Das ist richtig. In den Kabinetträumen sind verschiedene Schlaglichter aus der Popkultur zu sehen, in denen sich Schlemmers Werk spiegelt. Ein Einblick in das, was vom Triadischen Ballett geblieben ist und abseits der Figurinen in unserer Gesellschaft weiterwirkt: Wie hat dieses Werk zum Beispiel in der Mode oder in der Musik gewirkt? Was hat Karl Lagerfeld damit gemacht? Wie hat die Alternative-Rock-Band »Smashing Pumpkins« das Triadische Ballett aufgegriffen? Wir haben uns aber natürlich der Frage gewidmet, wie Schlemmers Werk in der bildenden Kunst rezipiert wurde. Die letzte Frage, die schließ-

10.4 – 9.10.2022

lich noch offenblieb, nachdem wir uns gefragt hatten, wie Oskar Schlemmer Künstlerinnen und Künstler bewegt hat, lautete: Wie bewegt die Besucherinnen und Besucher das Triadische Ballett? Im Backstage-Raum werden dazu unter anderem interaktive Arbeiten mit Bezug zu Oskar Schlemmer gezeigt. Dazu werden die Reaktionen und Meinungen der Besucherinnen und Besucher gesammelt.

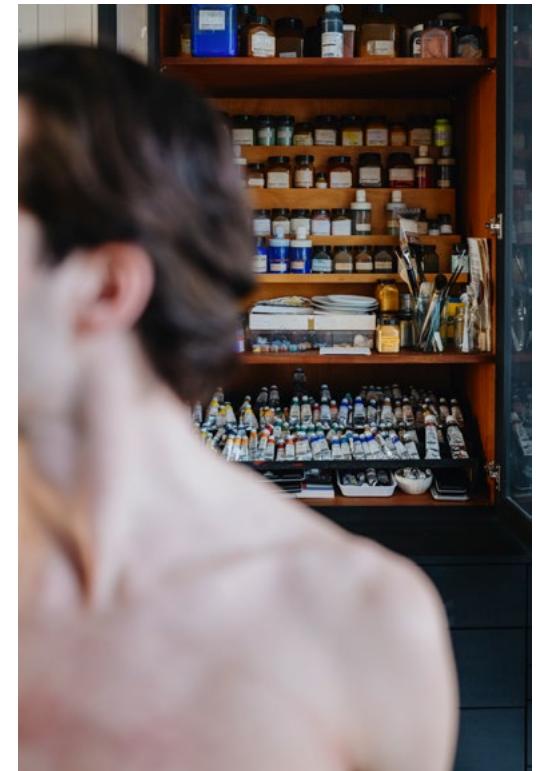
Die Ausstellung bietet nicht nur Erfahrungsräume in der Staatsgalerie selbst, sondern auch ein Tanzfestival in Stuttgart. Wie ist es dazu gekommen?

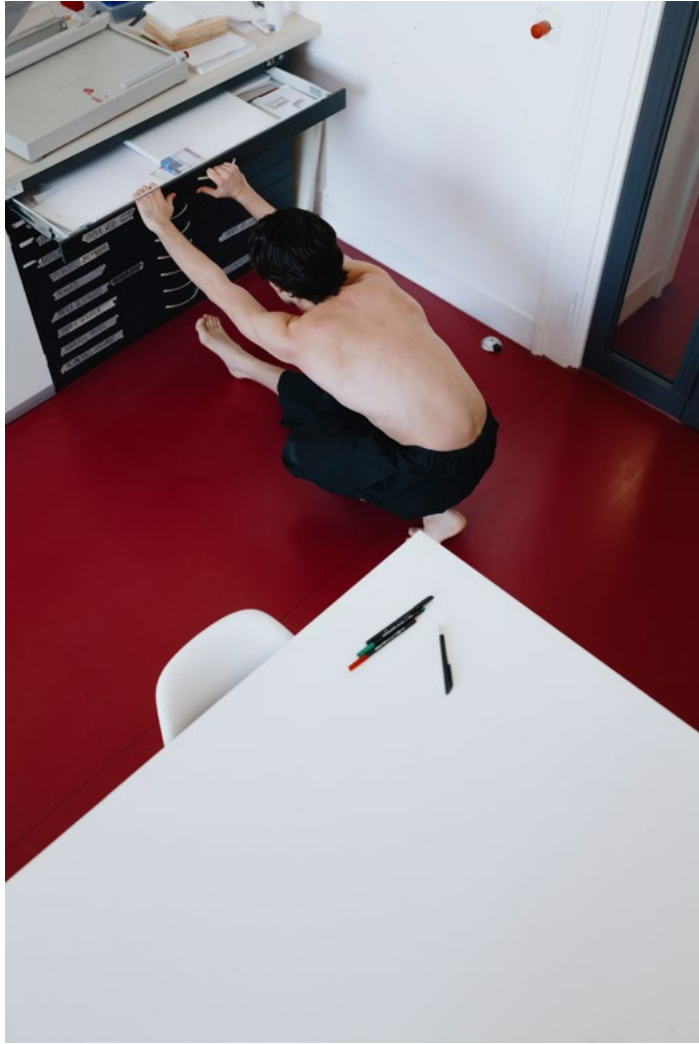
Schon während der Konzeption der Ausstellung kam die Idee auf, dass wir den Stuttgartern das Werk auch wieder zurückgeben wollten. Es ist hier entstanden, und wir wollten die Stuttgarter Tanzszene in die Staatsgalerie holen und den Austausch pflegen. Deshalb konzipierten wir gemeinsam mit der freien Tanzszene ein Tanz- und Performancefestival, das vom 30. September bis 9. Oktober im Stuttgarter Stadtraum zu sehen ist.

Was fasziniert Sie ganz persönlich am Triadischen Ballett?

Die Offenheit, die dieses Werk auch heute mit sich bringt. Ein Werk, das vor 100 Jahren entstanden ist, macht aktuell noch so viele Türen auf, die durchschritten werden können!

DR. SUSANNE KAUFMANN-VALET studierte Kunstgeschichte in München und promovierte zu »Paul Klee als Druckgraphiker«. Sie gehört seit 2013 zum Team der Staatsgalerie und verantwortete als Kuratorin des 20. und 21. Jahrhunderts eine Reihe von Ausstellungen und Präsentationen. Sie ist Kuratorin der aktuellen Ausstellung »Moved by Schlemmer« und leitet seit 2020 die Abteilung Fachdienste an der Staatsgalerie Stuttgart.





GREEN CULTURE IN DER STAATS- GALERIE

Von energieeffizientem Wirtschaften in Kultureinrichtungen bis hin zu Nachhaltigkeit und Umweltschutz als lebendigem Prozess



»Green Culture« wird in der Staatsgalerie schon seit Jahren großgeschrieben. So hat die Staatsgalerie von 2020 bis 2021 durch energieeffizientes Wirtschaften 166 Tonnen CO₂ eingespart, in etwa der Stromverbrauch von 100 Dreipersonenhaushalten. Dirk Rieker, kaufmännischer Geschäftsführer, sieht Nachhaltigkeit und Umweltschutz als einen lebendigen Prozess, der das ganze Haus betrifft und zukünftig im besten Falle von allen Kultureinrichtungen Deutschlands umgesetzt wird. Ein wichtiger Schritt hin zu diesem Ziel ist »Green Culture: Leitfaden für den Klimaschutz in den Kultureinrichtungen in Trägerschaft des Landes Baden-Württemberg«, den das Land im Juli vorgelegt hat. Dirk Rieker war mit der Leitung des Projektes betraut. Im Interview verraten er und Konstantin Lom, Leiter der Abteilung Verwaltung, warum der Leitfaden so wichtig für Kultureinrichtungen ist und welche neuen Projekte in Sachen Klimaschutz die Staatsgalerie in diesem Jahr auf den Weg bringt.

Herr Rieker, im Juli dieses Jahres haben Sie gemeinsam mit Kunststaatssekretärin Petra Olschowski den Leitfaden »Green Culture« präsentiert. Wie ist das Projekt entstanden?

Frau Staatssekretärin Olschowski hatte den Arbeitskreis »Green Culture« ins Leben gerufen. Am Kick-off für die Entwicklung des Leitfadens waren fast 50 Einrichtungen beteiligt, wir hatten so gut wie keine Absagen. Sie sehen also, da ist in der Kulturlandschaft wirklich ein großes Bedürfnis vorhanden, den Umweltschutz fest zu integrieren. Um den Workflow nicht unnötig zu verlangsamen, haben wir uns dann aber auf 11 Institutionen geeinigt, die den gesamten Kulturbereich abdecken. Gemeinsam haben wir Maßnahmen zum Umweltschutz diskutiert und den Leitfaden entwickelt.

Was beinhaltet der Leitfaden?

Dirk Rieker: Er bildet eine systematische Grundlage zur Optimierung von Klimaschutz für die Kultureinrichtungen des Landes und andere baden-württembergische Kultureinrichtungen in kommunaler oder privater Trägerschaft. Wir haben dafür in mehreren Sitzungen die wichtigsten Handlungsfelder für Klimaschutz identifiziert: Management, Wärme, Strom, Wasser, Mobilität, Abfall und Gebäude. Für diese Handlungsfelder haben wir dann bereits erprobte Maßnahmen mit konkreten Handlungsschritten zusammengefasst. Dabei orientierten wir uns an den Vorgaben des Landes Baden-Württemberg, das seine bisherigen Klimaziele nun nochmals geschärft hat. Im aktuellen Klimaschutzgesetz des Landes Baden-Württemberg ruft die Landesregierung für die Landesverwaltung das Ziel aus, bis zum Jahr 2030 klimaneutral

zu werden, um das Gesamtziel der Klimaneutralität bis 2040 für das Land zu erreichen.

Wie sollen die Kultureinrichtungen diese Maßnahmen konkret umsetzen?

Der Leitfaden beinhaltet Vorschläge dazu, mit welchen Managementsystemen die notwendigen Aktivitäten systematisch geplant und koordiniert werden können. Ebenso geht er auf verschiedene Zertifizierungssysteme zur Einführung eines Umweltmanagementsystems ein.

Was sind die nächsten Schritte bei der Umsetzung des Leitfadens?

Dirk Rieker: Frau Staatssekretärin Olschowski hat alle Kultureinrichtungen in Trägerschaft des Landes Baden-Württemberg dazu aufgefordert, bis zum Sommer 2023 auf Basis dieses Leitfadens erste Konzepte mit Maßnahmen und Meilensteinen dazu zu erarbeiten, die deutlich machen, wie jede Institution konkret ihre Energie- und Wasserverbräuche sowie den CO₂-Ausstoß systematisch erfassen und schrittweise verringern wird. Auch die Einrichtungen in anderen Trägerschaften sollen sich ermutigt fühlen, diesen Leitfaden anzuwenden. Der Arbeitskreis »Green Culture« wird übrigens weiterhin tätig bleiben, um noch weitere Impulse zum Thema Klimaschutz zu erarbeiten. So will das Land gemeinsam mit dem Arbeitskreis und anderen Partnern einen CO₂-Rechner für die speziellen Belange von Kultureinrichtungen entwickeln.

Ändert sich durch den neuen Leitfaden auch etwas in Ihrer Umweltstrategie für die Staatsgalerie Stuttgart?

Konstantin Lom: Wir haben die Themen Umwelt und Energie fest in unserem Leitbild verankert und sind bereits seit 2015 im Qualitäts- und

Umweltmanagement ISO-zertifiziert. Für uns ändert sich also nichts. Wir werden weiterhin unsere großen Umweltverbraucher Wasser, Abfall, Strom und Wärme beobachten und uns dort Ziele setzen, die wiederum in die Ablauforganisation integriert, überwacht und jährlich bewertet werden.

Zusätzlich werden wir neue wesentliche Emittenten identifizieren und erfassen. Das Ganze wird natürlich auch intern kommuniziert, es werden dafür Mittel eingeplant und Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen zu Umweltthemen fortgebildet. So entwickeln wir kontinuierlich unsere Unternehmenskultur, die das Thema Nachhaltigkeit vollumfänglich integriert. Zusätzlich suchen wir immer weiter nach neuen Möglichkeiten, wie wir noch mehr Klimaschutz realisieren können.

Und um welche Möglichkeiten handelt es sich dabei?

Dirk Rieker: Kunstwerke, die andere Museen bei uns ausleihen, dürfen zukünftig nur noch von energieeffizienten Unternehmen mit entsprechend neuen, effizienten Fahrzeugen transportiert werden. Hinzu kommt, dass auch der Hin- und Rücktransport einer Leihgabe in eine Ausstellung immer von einem Kurier des ausleihenden Museums begleitet wird. Es stellt sich die Frage, ob das heutzutage wirklich immer notwendig oder vertretbar ist, wenn man klimaneutral werden möchte. Da ist in den kommenden Jahren vielleicht auch ein Umdenken der deutschen Kulturlandschaft im Sinne des Klimaschutzes erforderlich.

Konstantin Lom: Wir haben mit dem Bereich Restaurierung ein Pilotprojekt geschaffen, das sich »Digitale Kurierreise« nennt. Dabei gehen die Restauratoren und Restauratorinnen mit dem Tablet in die Ausstel-

lung, um das Auspacken und die Installation der Kunstwerke digital an den Kurator im ausleihenden Museum zu übertragen. Wir testen gerade, inwiefern diese Methode anstelle einer regulären Kurierreise eingesetzt werden könnte.

Dirk Rieker: Mobilität ist ein Umweltthema, das eben nicht nur den Transport von Kunst, sondern auch den von Menschen umfasst. Unsere Besucher und Besucherinnen liegen uns besonders am Herzen. Wir wollen eine klimaverträgliche Anreise zu uns fördern. Das heißt konkret: Wenn Sie aus Baden-Württemberg mit öffentlichen Verkehrsmitteln zur Staatsgalerie anreisen, dann erhalten Sie bei uns schon seit Jahren den ermäßigten Eintrittspreis.

Konstantin Lom: Und auch auf der Mitarbeiterebene möchten wir Transporte so klimaneutral wie möglich gestalten. Inlandflüge sind für Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen grundsätzlich untersagt. Man kann viel mehr einsparen, als den meisten Menschen bewusst ist.

Sie entwickeln also stetig neue Ideen, wie noch mehr Energie eingespart werden könnte.

Dirk Rieker: Unbedingt! Wir wollen uns immer weiter verbessern und immer mehr Energie einsparen.

Bei der Umsetzung eines solchen Projektes sollten auch alle Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen »mitgenommen« werden. Gibt es hierzu auch Vorschläge im Leitfaden?

Dirk Rieker: Die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen spielen natürlich eine sehr große Rolle bei der Umsetzung unserer Umweltziele. Der Leitfaden gibt auch hier nützliche Hinweise und beschreibt mögliche Vorgehensweisen dazu, wie die gesamte Belegschaft am Projekt zu beteiligen ist.

Konstantin Lom: Es ist ein ganzheitlicher Prozess, der wirklich alle Bereiche unseres Hauses betrifft und an dem auch alle beteiligt sind.

Was liegt Ihnen persönlich für eine nachhaltige Zukunft besonders am Herzen?

Dirk Rieker: Ich wünsche mir, dass wir aus unserer Vorreiterrolle heraus im Schulterchluss mit dem Ministerium immer mehr Kultureinrichtungen davon überzeugen können, sich dem Thema Green Culture zu widmen und sich für nachhaltigen Umweltschutz einzusetzen.

Konstantin Lom: Ich kann das nur unterstützen. Wir sollten unseren Bildungsauftrag auch dafür wahrnehmen, öffentlich Verantwortung zu übernehmen und ein Bewusstsein für Nachhaltigkeit in den Einrichtungen zu schaffen. Das ist eine große Herausforderung, aber auch ein schönes Ziel, auf das ich mich freue. Und ich glaube, da sind wir auch auf einem guten Weg.

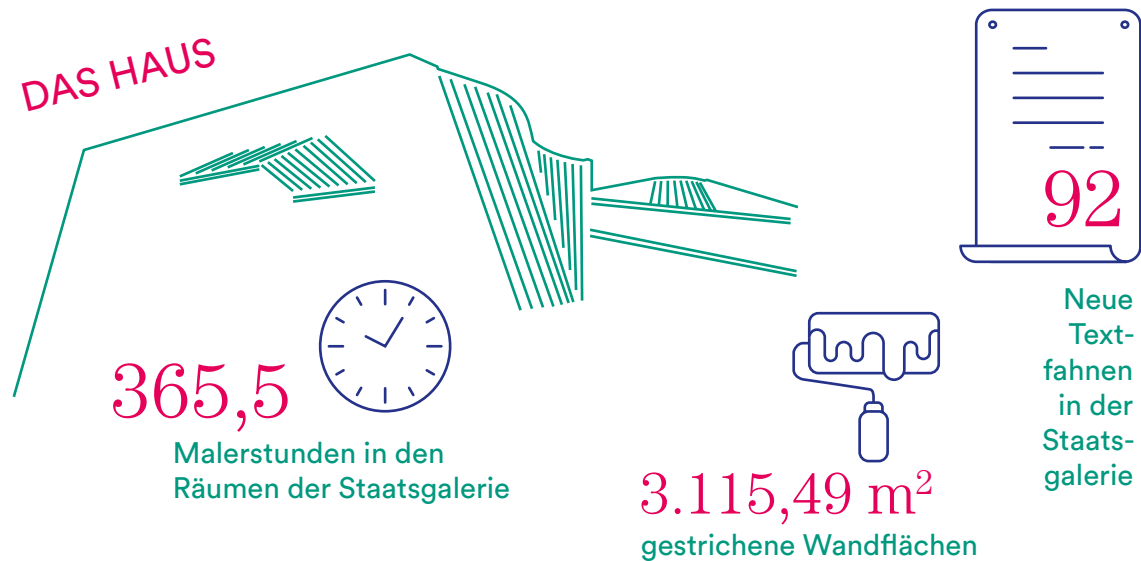
Vielen Dank für das Gespräch!

DIRK RIEKER

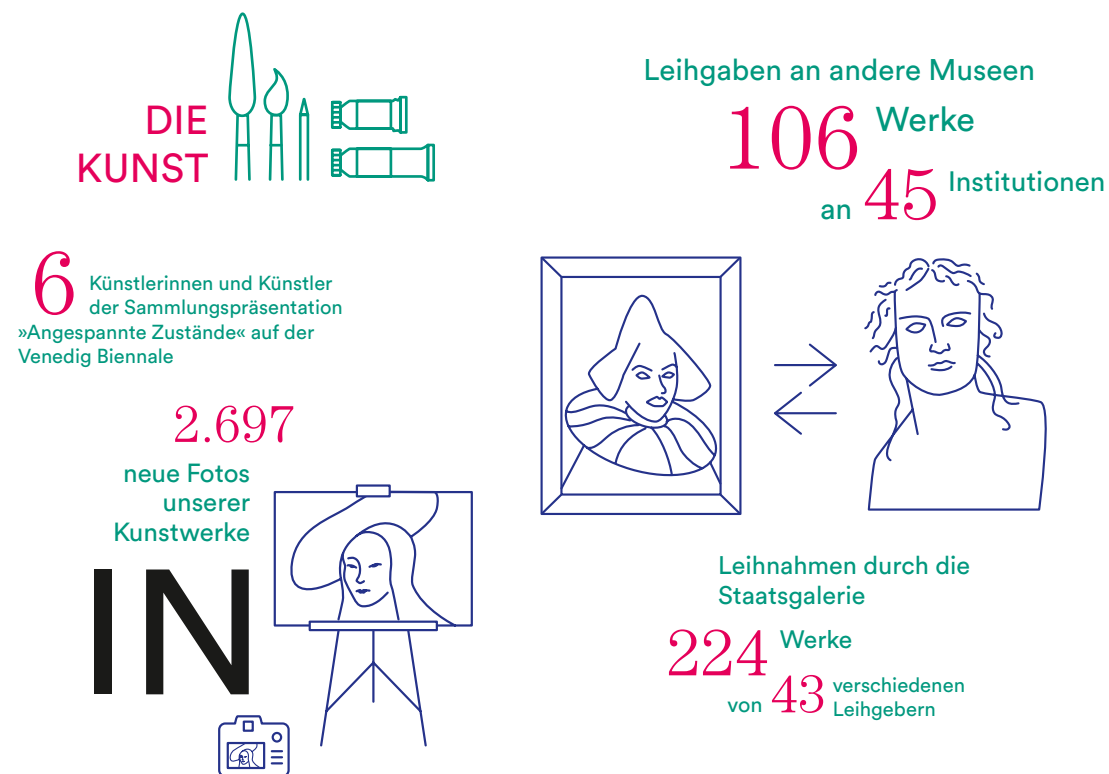
studierte Wirtschaftswissenschaften und ist seit 2011 kaufmännischer Geschäftsführer der Staatsgalerie Stuttgart sowie Mitglied des Vorstands. Er verantwortet sämtliche Finanzen der Staatsgalerie und ist Lehrbeauftragter an der Hochschule für Verwaltung und Finanzen in Ludwigsburg.

KONSTANTIN LOM

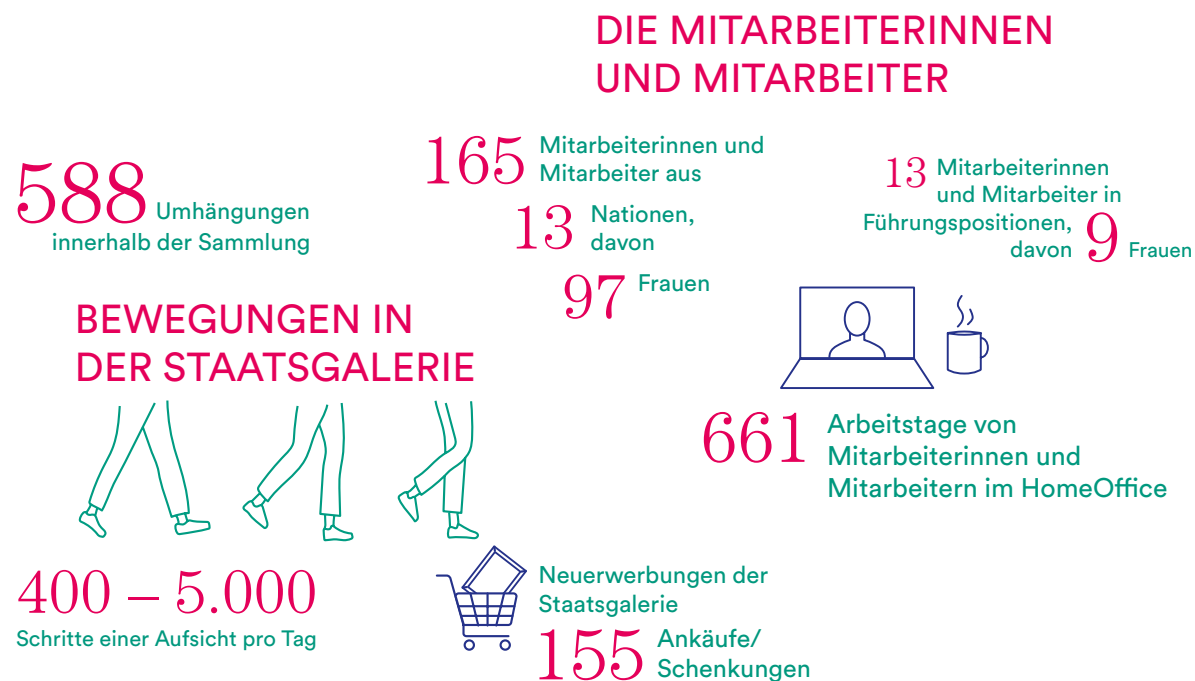
studierte Soziologie und Philosophie an den Universitäten Tübingen, Stuttgart und Kapstadt. Er arbeitete als freier Kulturmanager deutschlandweit und international für Galerien, Kunstvereine und einzelne Künstler. Ab 2011 war er als administrativer Direktor an der Akademie Schloss Solitude tätig. Seit 2020 leitet er die Abteilung Verwaltung und ist Managementbeauftragter an der Staatsgalerie Stuttgart.



DIE STAATS-GALERIE



IN BEWEGUNG



MUSEALE VER- MITTLUNG IN BEWEGUNG

Wie kann, will und wird sich die digitale Vermittlung in Zukunft bewegen? Eine Gedankenreise, inspiriert von Oskar Schlemmer

Was würde Oskar Schlemmer zum Museum in Zeiten der digitalen Transformation sagen?

Die Beziehung von Mensch und Maschine. Der »bewegte« Mensch in bewegenden Zeiten. Mit diesen und ähnlichen Topics »in mind« hat Oskar Schlemmer vor 100 Jahren mit künstlerischen Bühnenexperimenten wie dem Triadischen Ballett das Bild der klassischen Bühne transformiert und sie so als relevanten Diskussionsort gestärkt. Rückblickend sicherlich keine leichte Aufgabe. In seinem Schaffensprozess interpretierte er ein klassisches Raumformat neu. Heute, knapp 100 Jahre später, begleitet uns eine ähnlich dynamische Entwicklung, der wir auch hier im Museumsraum voller Spannung begegnen: die digitale Transformation.

Eine »Transformation« hat kein fixes Ende, sie ist ein dynamischer Prozess, der mit einem einzigen Wimpernschlag auf einen völlig neuen Weg gebracht werden kann. Diese digitale Dynamik hat auch auf das Museum als Kulturraum Auswirkungen und stellt die Institution in allen Bereichen vor neue Handlungsfelder. Auch im Bereich Besuchererfahrung, der unter anderem für Bildung und Vermittlung zuständig ist. Als Digitalmanagerin Vermittlung der Staatsgalerie möchte ich ein Resümee aus den vergangenen zwei Jahren und Projekten am Haus ziehen und dabei einen Ausblick wagen:

Wie können, wollen und werden wir mit digitalen Vermittlungsprojekten die Zukunft des Museums gestalten? Und welche Rolle geben wir darin dem »Menschen als Maß aller Dinge« ganz im Sinne Schlemmers?

Ich möchte Sie einladen, mit mir auf eine Gedankenreise in die Zukunft zu gehen, die von Oskars Schlemmers Transformationsgeist inspiriert ist. Dort möchte ich mit Ihnen fünf „Reiseziele“ besuchen, die mir im digitalen Transformationsprozess der musealen Vermittlung besonders wichtig erscheinen:

Reiseziel 1: Interaktion und Partizipation motivieren

Digitale Technologie ermöglicht verschiedene Arten des Wissenstransfers durch unterschiedliche Geräte (Smartphone, Tablet, Screen, VR-Brille u. v. m.), ihre Inhalte sowie die Art der Vermittlung. Das hat mehrere Vorteile: Im Web können Digitalangebote viele Menschen an vielen Orten gleichzeitig erreichen – zu jeder Tageszeit. Mit der richtigen Inhaltstiefe und Gestaltung werden nicht nur

Einstiegshürden abgebaut, sondern auch Menschen motiviert. Partizipationsmöglichkeiten digitaler Websites, Spiele und Plattformen bieten spannende Möglichkeiten, sich kreativ zu beteiligen oder sich gemeinsam mit anderen Menschen online zu betätigen. So entsteht auch die Chance, ortsunabhängig an einer Ausstellung teilzunehmen. Wie »partizipativ« und »räumlich inklusiv« digitale Inhalte umgesetzt werden können, zeigt unser webbasiertes Vermittlungsangebot »MOSAIK Rubens«, das 2021 zur Ausstellung »Becoming Famous. Peter Paul Rubens« entwickelt wurde.



mosaik.staatsgalerie.de

In diesem Webangebot wird man mit dem eigenen Selfie Teil eines digital produzierten Porträts von Rubens. Inspirationen für das Selfie bietet die dazugehörige digitale Galerie mit Porträts aus allen Epochen unserer Sammlung. Diese Porträts sind nicht nur Inspiration für die Art der eigenen Selbstdarstellung, sie vermitteln gleichzeitig verschiedene, in ihrer Zeit relevante Themen und Konflikte. Durch derartige Brückenschläge von der Kunst zu gegenwärtigen Themen holen digitale Vermittlungsangebote im Alltag ab und motivieren zum Mitmachen.

Reiseziel 2: Konzepte nach- haltig denken

Nachhaltige Digitalprojekte zu schaffen, heißt nicht nur, Konzepte zu entwickeln, innerhalb derer Themen leicht austauschbar sind, sondern auch, Projekte von Beginn an ausstellungs- und auch themenübergreifend zu denken. MOSAIK ist ein Beispiel dafür: Konzipiert als interaktiver Zugang zum Thema barocke Porträtmalerei, kann es leicht für neue digitale Ausstellungen mit Werken anderer Künstler zu anderen Themen bespielt werden. Das Digitalfeature wird mehrdimensional und spiegelt die reiche Geschichte der Sammlung wider. So kann ein digitales Format langfristige und flexibel genutzt werden und begeistert auf spielerische Art selbst museumsfernes Publikum für die Themen und Geschichten des Hauses.

Reiseziel 3: Emotionen wecken

Geschichten von damals im Hier und Jetzt neu erzählen: Im Webangebot »Im Dunkeln – ein Leuchten« werden die Lebensgeschichte sowie das künstlerische Werk des jüdischen Künstlers Fred Uhlman zur Zeit des Zweiten Weltkrieges vorgestellt. Sechs Zeichnungen aus der Folge »Captivity – Gefangenschaft« liegen in der Dunkelheit verborgen und können mithilfe eines digitalen Lichts erhellt und erkundet werden. Sprecherstimmen und atmosphärische Musik begleiten diese interaktive Erzählung und setzen die Motive in den Kontext der schrecklichen

Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges, der Zeit Uhlmans im Internierungslager sowie der tragischen Geschichte seiner in Deutschland verbliebenen Angehörigen.



uhlman.staatsgalerie.de

Ein passendes Medienkonzept für ein so sensibles Thema zu wählen, war eine große Herausforderung, die wir durch visuelle Fokussierung im digitalen Raum lösten. Die Fokussierung durch »Spotlights« auf die Zeichnungen Uhlmanns in Verbindung mit begleitender Narration und Sound lassen zeichnerische Details und Motive der Werke in buchstäblich neuem Licht und mit zusätzlicher emotionaler Kraft erscheinen. Das Projekt veranschaulicht: Digitales kann nicht nur laut und bunt. Es kann auch berühren, nachdenklich machen und vergangene Geschichten leise und respektvoll ins Jetzt transportieren. Die digitale Interaktion schärft darüber hinaus die Wahrnehmung der Werke. Das befand auch die Jury, die unser Digitalfeature mit dem Grimme Online Award 2022 auszeichnete.



grimme-online-award.de/2022/preistraeger

Reiseziel 4: Digital als Kultur- aufgabe verstehen

Durch die Auszeichnung hat »Im Dunkeln – ein Leuchten« eine besondere Bühne bekommen. Sie unterstreicht die Relevanz von (kunst-)historischen Themen sowie die Qualität von Kulturinhalten für Medien- und außerschulische Bildung. Um zukünftig schneller hochwertige Digitalangebote entwickeln zu können, öffnen sich Kulturinstitutionen zunehmend für »Open-Source«-Konzepte, also die kostenlose Bereitstellung von digitalen Inhalten für andere Projekte. Dennoch sind die Entwicklungskosten hoch, technologischer Fortschritt und individuelle Anforderungen schränken eine direkte Adaption meist ein.

Wie also die digitale Kulturver- mittlung zukünftig vorantreiben?

Viele Kunstmuseen teilen sich dieselben Künstlerinnen und Künstler in ihren Sammlungen. *Open* und *shared development* mit kontinuierlichem Ideenaustausch zwischen den Häusern könnten daher eine Lösung sein. Denn verfolgen wir nicht alle dasselbe Ziel: die Vermittlung von Kulturgut und gesellschaftspolitischen Fragen historischer und aktueller Relevanz mit maximaler Reichweite? Genau an diesen thematischen Überschneidungen könnten Kultureinrichtungen zusammenarbeiten, um digitale

Vermittlungsprojekte früh gemeinsam zu realisieren und sich Entwicklungsaufwände zu teilen. Interdisziplinäre Kooperationen werden dabei zum Beginn spannender digitaler Experimente – ganz im Sinne Schlemmers, der schon vor 100 Jahren Tanz, Theater und Musik vereint hat. All diese entstehenden Bildungsangebote im weiten Meer des World Wide Web sichtbar und auffindbar zu machen, wird auch Teil dieser Kulturtransformation sein, die wir als »Joined Forces« bewältigen können.

Reiseziel 5: Entdeckerlust und Experimentier- freiheit wagen

So frei und neugierig Schlemmer mit seinen Bauhausschülern an der Bühnenwerkstatt in Dessau experimentiert hat, so frei sollten wir digitale Vermittlung im Museum immer wieder neu denken. Mit jeder neuen Technologie und mit jeder neuen Erkenntnis gilt es, die aktuelle Vermittlungsstrategie neu zu bewerten und Angebote zu entwickeln. Dazu braucht es die Offenheit von Kultureinrichtungen, sich abteilungsübergreifend darauf einzulassen und Ressourcen und Expertisen aktiv zu mobilisieren – intern und extern. Wie auch bei Schlemmers Werken der Mensch »Maß aller Dinge« war, sind es im digitalen Prozess die User. Um Vermittlungsangebote zu entwickeln, die regelmäßig Nutzerinnen und Nutzer begeistern und neue Zielgruppen in ihren Bann ziehen, sollten diese früh und regelmäßig involviert sein – »Design Thinking« ist das Zauberwort.

Was würde wohl Oskar Schlemmer zum Museum und zur digitalen Vermittlung in Zeiten der digitalen Transformation sagen? Schließlich forderte er schon vor 100 Jahren in seinen Schriften den Einbezug moderner Technologie in den Kunst- und Bühnenkontext. Wahrscheinlich wäre der Künstler begeistert von den Möglichkeiten und Herausforderungen, die uns die digitale Transformation besonders in den letzten zwei Jahrzehnten auf unserer Kulturbühne ermöglicht hat.

Angesteckt von Schlemmers Transformationsgeist, bewegen wir uns in der zeitgemäßen Vermittlungsarbeit weiter in die Zukunft, um Menschen innerhalb der Grenzen des physischen Museums und darüber hinaus zu erreichen. Idealerweise im »Pingpong« mit anderen Institutionen sowie unseren Zielgruppen. Denn so transformiert es sich besser. Bleiben wir gespannt, was es auf unserer gemeinsamen Reise zu entdecken gibt ...

ILONA HOPPE
studierte Design und Kunst. Sie ist Szenografin und entwickelte Ausstellungs- und Museumskonzepte als Artdirektorin für Raum und Medien. Seit 2021 arbeitet sie als Digitalmanagerin Vermittlung an transmedialen Konzepten für die Staatsgalerie Stuttgart.

Grosz, Chronist

Licht und Schatten, Aufbruch und Krise, Glitzer und Gift. Die Zwanzigerjahre des letzten Jahrhunderts waren gezeichnet von einer Ambivalenz der Lebenslust und Abgründigkeit. Nicht nur kulturell, auch politisch prallten Welten aufeinander. Die Erfolgsserie »Babylon Berlin« lässt diese legendär wilde Zeitspanne zwischen zwei Weltkriegen wieder auferstehen. George Grosz war Zeitzeuge und schuf Werke, in denen er die Widersprüche seiner Epoche und ihrer Menschen schonungslos vorführte. Die Ausstellung »Glitzer und Gift« würdigt George Grosz als Künstler in seiner kreativsten Schaffensperiode im Kontext dieser Zeit.

»Alle sogenannten sittlichen Bande waren aufgelöst. ›Je m'en fous«, sagte ein jeder, ›ick will mir endlich mal wieder amüsieren.« (George Grosz)

Glitzer und Gift

Der Erste Weltkrieg war überstanden und mit dem Kaiserreich war auch die alte Ordnung untergegangen. Ob Anstand oder Klassenbewusstsein, Kultur, Politik oder Technologie – alles wurde in den wilden Zwanzigern auf den Kopf gestellt. Die frisch gegründete Weimarer Republik war noch nicht gefestigt. In Berlin verunsicherten Straßenkämpfe und Putschversuche die Bevölkerung, die noch unter den Nachwirkungen des Krieges und der Spanischen Grippe zu leiden hatte. Doch die Zwanzigerjahre waren auch geprägt von einer unbändigen Lebenslust. Man war noch mal davongekommen, und das wurde ausgiebig in den Bars, Klubs und Varietés der Hauptstadt gefeiert. Die neue, gesetzlich verankerte Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Lehre sorgte für einen kreativen Aufbruch, sie beflügelte die Kunstszene mit Künstlern wie Bertolt Brecht, Kurt Weill, Otto Dix oder eben George Grosz.

»Der Mensch ist nicht gut, sondern ein Vieh. Die Menschen haben ein niederträchtiges System geschaffen – ein Oben und ein Unten.« (George Grosz)

So existierten Glanz und Elend, Armut und Dekadenz, Gewalt und kreative Lebenslust dicht nebeneinander. Und mitten in dieser Unordnung: der junge Künstler George Grosz. Auch er

und Provokateur

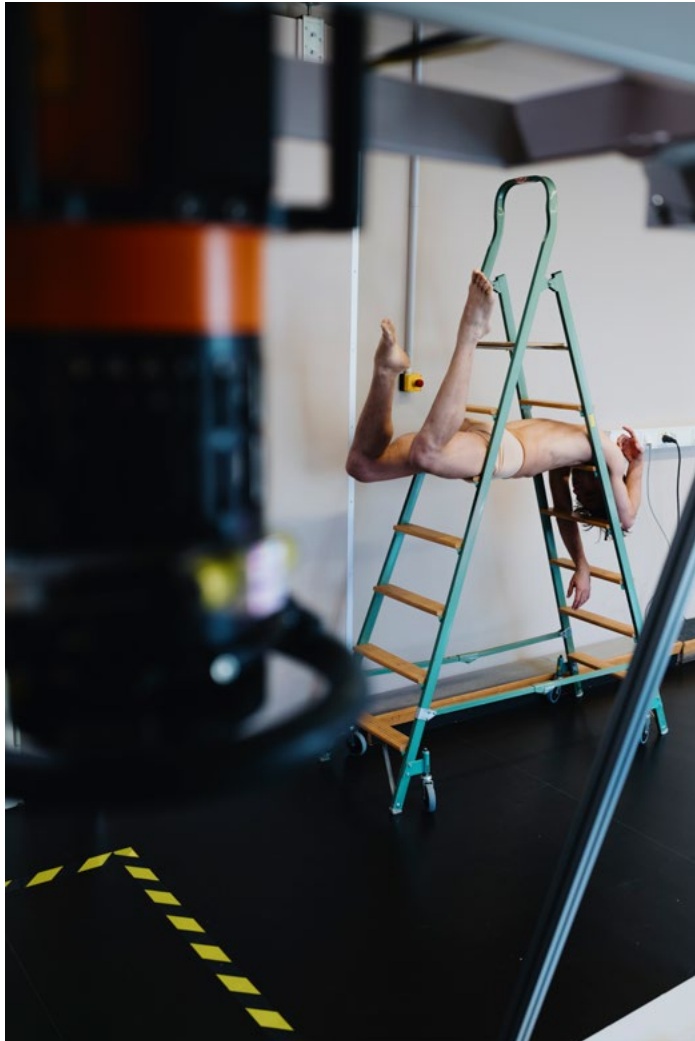
hatte den Krieg überstanden. Für das erlebte Grauen des Krieges und die Armut danach machte er die herrschenden Klassen verantwortlich. In seinen Zeichnungen, Gemälden und auch Briefen ließ er seiner Verzweiflung über die herrschenden Zustände und seinem Hass auf die Verantwortlichen freien Lauf. Mit satirischer Schärfe überzeichnete er die Realität und thematisierte in seinen Werken das Hässliche seiner Zeit. Er dokumentierte Krieg, Inflation, Armut, Misogynie, Prostitution und Gewalt ebenso wie Vergnügungssucht und Dekadenz. Seine Werke wurden vielfach publiziert und erlangten schnell Bekanntheit. Bald galt er als Bürgerschreck, der die herrschenden Klassen verunglimpfte. In der Folge kam es zu vielen Anzeigen und Prozessen, unter anderem wegen Gotteslästerung und Angriff auf die öffentliche Moral. Seine Berliner Jahre endeten, als Grosz 1932 einen Lehrauftrag in New York annahm.

»In Notizbüchern und auf Briefbogen skizzierte ich, was mir an meiner Umgebung mißfiel: die tierischen Gesichter meiner Kameraden, böse Kriegskrüppel, arrogante Offiziere [...].« (George Grosz)

18.11.2022 – 26.2.2023

Die Ausstellung »Glitzer und Gift« würdigt Grosz' kreativste und erfolgreichste Schaffensperiode mit Arbeiten, die der Berliner Künstler zwischen 1917 und 1933 vorwiegend in Berlin geschaffen hat. Sie bettet Grosz und sein Werk in den Kontext jener besonderen Zeit ein, in der er lebte und wirkte. »Glitzer und Gift« zeigt Grosz' erste Werke, die seine künstlerische Herkunft veranschaulichen, und widmet sich danach den großen Themen, die den Künstler nach dem Krieg bewegten: Gewalt und Lust, Kriegsversehrt und Kriegsgewinnler, Kirche und Militär, Prostituierte und Selbstmörder. Die Ausstellungsidee stammt aus dem Jahr 2020; damals plante die Kuratorin Sabine Rewald, die Berliner Jahre des George Grosz einem amerikanischen Publikum vorzustellen. Im Zuge der Pandemie konnte die Ausstellung nicht wie geplant im Metropolitan Museum in New York realisiert werden, wodurch die einmalige Möglichkeit entstand, George Grosz in die Staatsgalerie zu holen – mitsamt seinen wichtigsten Werken aus amerikanischen Museen. So zeigt »Glitzer und Gift« eine Vielzahl von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Druckgraphien aus Europa und Amerika. Ergänzt wird sie durch Exponate aus der eigenen Sammlung und einen ausführlichen Katalog, den Sabine Rewald für die New Yorker Ausstellung realisiert hat. In der Staatsgalerie erscheint anlässlich dieser von Nathalie Lachmann betreuten Ausstellung eine deutsche Ausgabe.

DR. NATHALIE LACHMANN studierte Kunstgeschichte in Mainz und promovierte zum Thema »Das Triptychon als Pathosformel in der Moderne?«. Nach ihrem Museumsvolontariat bearbeitete sie als Kuratorin des 19. und 20. Jahrhunderts zahlreiche Ausstellungen der Staatsgalerie. Ab 18. November 2022 wird die von ihr kuratierte Ausstellung über George Grosz zu sehen sein. Sie lehrt regelmäßig am Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart.





WOHIN BEWEGT SICH DAS MUSEUM?

Ein Dialog zur Gegenwart
und Zukunft von Museen

Was anfangs als Interview mit zwei Museumsdirektorinnen und einem Museumsdirektor gedacht war, entwickelte sich rasch zu einem Dialog über die Gegenwart der Museen. Dass es das Museum ebenso wenig gibt wie die Kunst, beweisen uns Susanne Pfeffer vom Museum MMK für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, Frédéric Bußmann von den Kunstsammlungen Chemnitz und Christiane Lange von der Staatsgalerie Stuttgart. Ein Ringen um das, was Museen heute bewegt und in die Zukunft trägt – von regionaler und digitaler Kunst bis hin zu globalen Fragen wie Klassismus und Inklusion.

Unsere aktuelle Ausgabe widmet sich dem Thema »Was bewegt das Museum?«. Unsere Einstiegsfrage lautet daher: Was bewegt Sie persönlich und wie bewegen Sie Ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, um das Museum täglich voranzubringen?

Pfeffer: Für mich ist es wichtig, festzuhalten, dass *wir* das Museum machen und dass *wir* täglich neu definieren, was das Museum eigentlich ist. Da wir in Zeiten leben, die sich extrem verändern, muss sich auch das Museum verändern. Museen sind freie Denkräume in unserer Gesellschaft. Diese gilt es unbedingt zu erhalten. Daher ist es auch wichtig, sie davor zu schützen, dass sie immer weiter funktionalisiert werden. Wir arbeiten hier an einer bewussten Deprofessionalisierung. Denn Kunst ist in sich widerständig und nicht einfach abzuarbeiten und zu funktionalisieren.

Bußmann: Ich weiß nicht, ob der Begriff der Deprofessionalisierung der richtige ist, aber ich finde die Idee dahinter richtig. Ich habe einen pragmatischeren Ansatz, auch wenn das vielleicht etwas abgeklärt klingt. Mich bewegt es, mit den Künstlerinnen und Künstlern zu arbeiten, mit dazu beizutragen, dass künstlerische Auseinandersetzung passieren kann, und das in Auseinandersetzung mit der Stadt und mit der Gesellschaft, in der ich arbeite, das heißt mit den Menschen, die hier leben. Ich habe dazu ein vielleicht kitschiges Beispiel: Vor ein paar Tagen saß ich in unserem Foyer beim Essen, als ein Gast ganz beglückt aus der Ausstellung herunterkam und sich neben mich setzte. Er sei Handwerker und ihn habe es gereizt, die Stefan-Vogel-Ausstellung zu sehen, weil einige unserer Besucherinnen und Besucher sie als »Baumarkt-Kunst« bezeichnet hätten. Die Ausstellung hatte mit Baumarkt natürlich nichts zu tun, aber er war ganz bewegt von den Ideen Vogels. Zu sehen, dass Kunst nicht einfach nur in einem Raum der Indifferenz verhallt, bewegt mich sehr.

Lange: Mich bewegt Ähnliches und vielleicht doch ganz anderes. Kunst ist für mich ein hochsinnliches Vergnügen und kein rein intellektuelles. Aber ich sehe die letzten freien Denkräume ähnlich wie Susanne in Gefahr – und das durchaus auch aufgrund unseres eigenen Tuns. Wenn wir nur noch nach Quote ausstellen und an die Stelle von Kunst, die uns bewegt, das richtige Verhältnis von Opfergruppen stellen, sehe ich das als eine nicht zu unterschätzende Bedrohung für die Freiheit von Kunst, für die ich als Direktorin eines Museums eintreten möchte, das nicht nur zeitgenössische Kunst zeigt, sondern die Kunst aus acht Jahrhunderten.

ten. Mein Eindruck ist: Menschen, die sich mit alter Kunst beschäftigen, bewegt oftmals etwas anderes als Menschen, die sich vor allem mit zeitgenössischer Kunst auseinandersetzen. Darin sehe ich auch eine große Chance so großer Häuser, weil es hier notwendig ist, gemeinsam um das Museum der Zukunft zu ringen – abseits von Denkverboten oder Moden.

Pfeffer: Ich finde, das kann man so nicht trennen. Das Museum ist kein Ort der reinen Unterhaltung, sondern ein Ort, der auch bildet, in dem man sich mit allen Sinnen auseinandersetzt, aber natürlich auch mit dem Intellekt. Daher ist das Museum für mich auch ein Ort, an dem man sich den Diskursen der Zeit stellen muss. Dabei geht es auch um Repräsentation, also wer das Recht hat, überhaupt repräsentiert zu werden. Es geht also nicht um Sprech- und Denkverbote, sondern darum, dass andere Menschen auch sprechen dürfen, und das halte ich auch rückwirkend für Künstlerinnen und Künstler anderer Epochen für wichtig. Wenn Huey Copeland Marcel Duchamp aus der Sicht eines afroamerikanischen Kunsthistorikers betrachtet, zeigt er auf, dass unsere Kunstgeschichte umgeschrieben werden muss, weil unsere Denkreferenzen sehr beschränkt und limitiert sind. Ich stimme ihm zu, dass unsere westliche Kunstgeschichte am Ende ist, wenn sie nicht beginnt, andere Denkhorizonte einzubinden. Auch wenn ich Gauguins Kunst großartig finde, muss man heute darauf schauen, was seine Kunst mit den Menschen gemacht hat, die er damals im Rahmen des vorherrschenden Kolonialismus porträtiert hat.

Bußmann: Ich teile die Auffassung, dass ein Museum hierzu ganz klar Position beziehen muss. Class, Gender, Race sind die Kategorien, die bis heute unsere Gesellschaft und ihr Denken mit konstruieren. Die Punkte, an denen wir im Museum entsprechend ansetzen sollten, sind die drei P: Personal, Programm und Publikum. Trotzdem kann ich nicht die gleichen Diskurse in Chemnitz führen, die Susanne Pfeffer in Frankfurt führt. Wir in Chemnitz haben eine komplett weiße Belegschaft und das Publikum kann mit bestimmten Dingen auch einfach wenig anfangen. Konkret heißt das: Wir zeigen derzeit eine Blaue-Reiter-Ausstellung, die durchaus den Kolonialismus mit ins Blickfeld rückt, ohne jedoch die gesamte Ausstellung zu dominieren. In den Katalog haben wir daher auch den nigerianischen Kunsthistoriker Frank Ugiomoh aufgenommen, der diese Zeit aus seiner Sicht schildert. Dass wir unsere eigenen Perspektiven infrage stellen, heißt für mich als weißen Mann mit einem bildungsbürgerlichen

Hintergrund im Umkehrschluss aber nicht, dass ich meine Arbeit nicht mehr machen möchte und nur noch andere sprechen lassen will.

Lange: Wie Frédéric sagt, hat das, was ein Museum bewegt, einfach viel mit dem Publikum zu tun, das wir erreichen können. Stuttgart und Frankfurt haben eine sehr heterogene Bevölkerung und diese spiegelt sich auch in unserer Belegschaft wider. Wir haben Menschen aus 80 Nationen in unserem Team, aber zur Wahrheit gehört auch: Je höher man in der Hierarchie der Belegschaft steigt, desto einheitlicher wird der kulturelle Hintergrund. Das liegt jedoch auch an der Bewerbungslage. Wir haben genau eine Kuratorin, die im Ausland geboren wurde. Doch das rührt nicht daher, dass wir Bewerberinnen mit Migrationshintergrund aussieben würden, sondern dass wir schlichtweg keine anderen Bewerbungen etwa im Feld der Kunsthistoriker erhalten. Trotzdem möchte ich noch einmal betonen: Obwohl der multiperspektivische Ansatz absolut notwendig ist, heißt das nicht, dass die Kunst unseren neuen gesellschaftlichen Fragen nach- oder untergeordnet sein sollte. Indem wir etwa, um bei Susannes Beispiel zu bleiben, Gauguin als syphilitischen Kinderschänder diskreditieren, der dem Kolonialismus Vorschub geleistet hat, wird unseren Besucherinnen und Besuchern der Zugang zu seinem Werk nicht gerade erleichtert.

Pfeffer: Ich finde, dass gerade Gauguin zeigt, dass man manche Probleme eben schon aus dem Werk selbst ableiten kann, denn es geht ja nicht nur um Kolonialismus. Die Art und Weise, wie bei Gauguin Frauen dargestellt werden, finde ich auch problematisch. Das heißt aber nicht, dass man seine Kunst heute nicht mehr zeigen darf, aber im Rahmen einer Ausstellung müssen wir auch die Kritik zu Wort kommen lassen, die unsere Zeit an seiner Perspektive vorzubringen hat.

Bußmann: Das findet ja auch statt. Nehmen wir das Beispiel Emil Nolde. Ich glaube, wir alle schauen uns gerne ab und zu Nolde an, aber wir wissen auch, dass er eine schwierige Rolle im Nationalsozialismus gespielt hat und dass er danach mit seinem Netzwerk versucht hat, sich davon reinzuwaschen.

Wie kann ein Museum dazu beitragen, dass diese breitere gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht und Bewusstsein geschaffen wird?

Pfeffer: Wir haben hier am Haus Antirasismusweiterbildungen und im Rahmen des Umbaus unseres Hauses hin zu mehr Barrierefreiheit auch Weiterbildungen zum Thema Inklusion durchgeführt. Mir ist es wichtig, dass man solche Themen nicht nur in Ausstellungen, sondern auch im Team verhandelt werden.

Natürlich ist es so, dass man auch an vielen deutschen Museen eine kleine Anzahl an internationaler Mitarbeiterschaft vorfindet, aber wie Christiane vorhin gesagt hat, ist es doch auch so, dass die Diversität der Belegschaft meistens abnimmt, je höher man in der Hierarchie eines Hauses voranschreitet.

Lange: Dann müssen wir uns vielleicht auch eingestehen, dass wir alle miteinander gescheitert sind, denn diesen Anspruch: Museum für alle, für alle Klassen, gab es ja schon in den 1970er-Jahren. Wie viele Kinder aus bildungsfernen Schichten haben wir denn durch unsere kostenlosen Museumsangebote zu leidenschaftlichen Museumsbesuchern gemacht oder gar dazu gebracht, Kunstgeschichte zu studieren und selbst im Museum zu arbeiten? Jetzt, da wir uns eingestehen müssen, dass dieser Anspruch gescheitert ist, versuchen wir, den Kreis einfach noch etwas weiter zu stecken. Sollten wir nicht aus der Vergangenheit lernen und voraussehen, dass uns dieser Ansatz zwar ein gutes Gewissen vermittelt, aber vermutlich ebenso wenig Erfolg zeigen wird wie das »Museum für alle« unserer ambitionierten Vorgänger?

Bußmann: Ja, da ist das Museum gescheitert, aber das ist nicht allein ein Problem der Museen, sondern der Gesamtgesellschaft. Umso wichtiger ist es, dass sich ein Museum in seinem Personal diversifiziert, denn es geht hier neben unterschiedlichen Perspektiven mit Relevanz für das Programm auch um Role Models. Wenn der Kurator ein schwarzer Mann oder eine schwarze Frau ist, entfaltet das eine andere Strahlkraft, als sie Hausmeister wären. Die Tatsache, dass wir derzeit ein Programm machen, das vor allem eine bildungsbürgerliche Schicht berührt, heißt nicht, dass das so bleiben sollte, im Gegenteil.

Pfeffer: Ich finde schon, dass das Museum in den letzten hundert Jahren zugänglicher geworden ist. Nur weil die Forderungen in den 1970er-Jahren so laut und massiv gewesen sind, hat das die Gesellschaft damals auch verändert. Ich wäre auch glücklich, mit meinem zu hohen Anspruch zu scheitern, wenn ich auf dem Weg dorthin etwas bewegen konnte. Wenn man einen Menschen in unser Haus bringt, der sonst nicht gekommen wäre, und einen Menschen mit einer Ausstellung berührt, der danach vielleicht etwas anderes denkt, hat man schon etwas erreicht.

Bußmann: Man darf nicht vergessen: Was wir derzeit erleben, ist die Reproduktion von Herrschafts- und Klassenverhältnissen durch den Neoliberalismus. Durch den neoliberalen Einfluss auf das Museum, etwa durch das Schielen auf Besucherzahlen, Sponsorenverträge

und all die Dinge, von denen wir abhängig sind, reproduzieren wir natürlich auch die herrschenden Verhältnisse.

Lange: Das ist ein wichtiger Punkt! Denn die wenigsten Museen zeigen Gauguin nur, weil sie den Künstler gut finden, sondern weil sie wissen, dass sie damit ihren Jahreshaushalt sanieren können. Diese marktwirtschaftlichen Zwänge, unter denen wir stehen, widersprechen der Erwartungshaltung an uns als Symbolorte, die all die Spannungen unserer Gesellschaft am besten noch eigenfinanziert auszugleichen haben. Obwohl wir hier in Stuttgart einen postmodernen Bau haben, der mit Rampen und Liften schon viel inklusiver gedacht wurde, beschäftigen uns Themen wie Barrierefreiheit und Inklusion immer weiter. Allerdings steht den wachsenden Forderungen auch an unser Programm durch den Staat keine entsprechende Finanzierung gegenüber, sodass unsere Abhängigkeit von Sponsoren stetig wächst.

Wie gehen Sie mit dem Spannungsfeld zwischen den immer globaler gedachten Ansprüchen an Museumsangebote auf der einen Seite und einem hoch individualisierten Publikum auf der anderen Seite um? Das zeigt sich ja bereits an Ihren drei Standorten Chemnitz, Frankfurt und Stuttgart, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Wie beeinflusst etwa eine groß gewachsene türkischstämmige Community Ihr Angebot?

Bußmann: Ich stelle fest, dass es durchaus einen Unterschied gibt zwischen der Generation meines Vaters und der meinen. Für ihn war es relativ undenkbar, etwas mit lokalen Künstlern zu machen, bei mir hat sich das komplett gewandelt. Wir sind natürlich auch ein kommunales Museum. Selbstverständlich sollte sich ein Museum international strecken und recken, aber es ist klar, dass ein Haus in Chemnitz nicht die gleichen Voraussetzungen mitbringt wie in einer internationalen Großstadt. Wir hatten hier letztes Jahr eine Pierre Soulages-Ausstellung, die im Centre Pompidou vor einigen Jahren noch eine halbe Million Besucher hatte, und ich möchte gar nicht erwähnen, wie viele Besucher wir hier damit locken konnten.

Lange: Da war aber auch noch Corona...

Bußmann: Ja, das stimmt, aber dennoch ist der Aspekt richtig, dass man als Museum immer auch mit der lokalen Szene arbeiten sollte und dass man bei seiner Programmplanung auch immer sein lokales Publikum im Blick haben sollte, das nun mal historisch gewachsen ist. Das heißt nicht, dass man nicht auch mal was komplett Neues machen kann, um sein Haus vor der Provinzialität zu bewahren und sein Publikum für

neue Themen zu begeistern.

Pfeffer: Ich glaube, man muss immer beides machen. Wir haben am MMK schon seit Jean-Christophe Ammann die Tradition, viel mit lokalen Künstlern zu arbeiten. Wir haben hier natürlich Glück mit der Städelschule und der HfG Offenbach. Zugleich definieren die Orte wie das Publikum die Ausstellungen und die Sammlungen. Ich glaube nicht, dass ich eine Duchamp-Ausstellung machen würde, wenn ich nicht gerade das MMK leiten würde.

Lange: Was mich bei meinem Neuanfang in Stuttgart damals schon überrascht hat, war, dass Programme, die in München super funktionieren, hier nicht unbedingt funktionieren, und das nicht aufgrund der Größe der Stadt; mit dem Umland von Stuttgart hat die Staatsgalerie ja ein Einzugsgebiet von etwa 2,5 Millionen Einwohnern. Das liegt zum Teil an der früheren Ausrichtung unseres Hauses. Durch unsere Kooperationen mit der Akademie der Bildenden Künste, dem Schloss Solitude, aber auch der Stuttgarter Fotoszene brechen wir das langsam, aber sicher auf und bauen uns so ein neues Publikum auf, das wieder lokaler verankert ist, aber zeitgenössisch hoch interessiert.

Als Museumsdirektorin oder Museumsdirektor ist man immer auch eine öffentliche Person. Inwieweit können Sie das, was Sie in Diskussionen in Ihrer jeweiligen Stadtgesellschaft mitbekommen, in Ihr Haus, auf Ihre Kunst übersetzen? Oder halten Sie sich bewusst aus gesellschaftlichen Diskursen heraus?

Bußmann: Als ich 2018 in Chemnitz anfang, war das wenige Monate, bevor ein junger Mann erstochen wurde und diese unsäglichen Ausschreitungen begannen. Da wurde mir klar, dass ich die Art und Weise, wie Museen früher geführt wurden, nicht fortsetzen kann. Ich kann nicht nur auf große Namen setzen, Popstars zeigen und hoffen, dass ich dadurch in der Stadt und außerhalb wahrgenommen werde. Ich musste mich sehr klar positionieren und für bestimmte Haltungen einsetzen, und das nicht nur über Interviews, sondern auch, indem wir unser Programm umgestellt haben. Also haben wir Mario Pfeifer mit seinen Arbeiten »Über Angst und Bildung« und »Again« nach Chemnitz eingeladen, die er auch auf der Berlin Biennale gezeigt hat, in der es explizit um die Frage der Ausländerfeindlichkeit in Sachsen geht. Ein Jahr später haben wir dann im Stadtzentrum den Chemnitz Open Space eröffnet, hinter dem Karl-Marx-Kopf, der stark von Rechtsextremisten vereinnahmt wurde, um dieses Areal gesellschaftspolitisch neu zu besetzen. An Orten wie Chemnitz scheint mir das besonders wichtig,

da sich hier viele aus Ablehnung einer staatlichen Autorität ins Private zurückziehen und es nicht goutieren, wenn man sich zu deutlich öffentlich äußert.

Lange: Wurde das entsprechend öffentlich wahrgenommen? Und wie waren die Reaktionen auf dieses Engagement?

Bußmann: Von einigen Älteren in Chemnitz wurde das als Politpropaganda wahrgenommen und unsere Aufrufe zu mehr Toleranz mit den Bannern der SED-Diktatur gleichgesetzt, was ich in gewisser Weise verstehen kann. Gleichzeitig gab es auch sehr viel positiven Zuspruch in der Stadt. Gerade der Open Space hat viele motiviert und lief sehr gut, was auch daran liegt, dass es dieser Stadt an einer starken zivilgesellschaftlichen Mitte fehlt und der Raum einiges bewegt hat. Nach außen hin hat es der Stadt auch gutgetan, indem es den rechten Demos am Karl-Marx-Kopf alternative Bilder entgegengesetzt hat, etwa durch mein Interview mit Georg Imdahl in der FAZ.

Wie bewegen Sie Ihre Häuser in Richtung Digitalität?

Pfeffer: Ich vertrete da grundsätzlich den Ansatz: Kunst muss man analog erleben, dazu braucht man seinen Körper und alle Sinne. In der Vermittlung ist das Digitale natürlich ein wesentlicher Grundstein für unsere Weiterentwicklung, vom Onlinekatalog unserer Sammlung über eine barriereärmere Website bis hin zu digitalen Vermittlungsformaten, die vor allem unseren Besucherkreis erweitern, von Leuten außerhalb Frankfurts bis hin zu Menschen mit Beeinträchtigungen, die nicht so leicht ihr Haus verlassen können und dann vor allem unsere digitalen Führungen nutzen. Was ich eher fragwürdig finde, ist, dass wir einen Mitarbeiter 40 Stunden die Woche damit beschäftigen, in den sozialen Medien zu posten. Nach dem Cambridge-Analytica-Skandal gilt es durchaus zu überdenken, in welchem Umfeld man sich als Museum positionieren möchte.

Bußmann: Tatsächlich sehe ich das auch so, dass ein Museum ein analoger Ort ist, davon lebt das Museum. Ich bleibe ein bisschen zurückhaltend, was digitale Trends wie NFT angeht, ohne deswegen den Bereich der digitalen Kunst komplett auszusparen, auch wenn ich keinen persönlichen Bezug dazu habe. Das ist für uns komplettes Neuland. Digitale Vermittlungsformate finde ich im Gegensatz dazu absolut großartig, aus den gleichen Gründen, die Susanne Pfeffer benannt hat. Das geht von Angeboten für Leute, die nicht vor Ort sein können, bis hin zu Programmen für Schüler, die sie mit ihren Lehrern im Klassenraum wahrnehmen können.

Darüber hinaus können digitale Tools wie Augmented Reality Orte wie das Henry van de Velde Museum in der Villa Esche auch für Jugendliche besser greifbar machen, da sie die Brüche, die so ein Ort erlebt hat, unmittelbar hinter der heilen Fassade sichtbar werden lassen. Was normale Ausstellungen angeht, bin ich kein Fan davon, wenn die Leute mehr Zeit in ihr Handy glotzen, als sie sich mit den Originalen beschäftigen. Wenn Digitalisierung richtig gut gemacht wird, ist sie natürlich auch ein Weg, Hierarchien im Museum abzubauen, agiler miteinander zu arbeiten und Strukturen so zu verändern, dass man als Team produktiver wird.

Lange: Diese Onlinediskussion ist das beste Beispiel dafür. Ohne Digitalisierung hätten wir nicht so unkompliziert zueinander gefunden und vor allem nicht so ressourcenschonend. Während ich euch vollkommen zustimme, was den Bereich der Zusammenarbeit und der Vermittlung angeht, möchte ich noch auf die Problematik mit den zeitbasierten Medien hinweisen. Eine Digitalisierung dieser Medien ist unvermeidbar, da schon heute das Abspielen vieler solcher Werke zum Problem geworden ist. Diese Daten langfristig zu sichern, ist mit wahnsinnigen Kosten und hohem Energieaufwand verbunden, und wir müssen uns alle Gedanken darüber machen, wie das auf Dauer zu finanzieren ist. Dafür fehlt meiner Erfahrung nach komplett das Bewusstsein. Dazu kommt der Umstand, dass gerade wir als Haus, das sich sehr im Bereich Green Culture engagiert, einen gewissen Widerstand gegen immer größere Serverkapazitäten verspüren, da diese mitnichten als klimafreundlich zu klassifizieren sind. Wenn ich in Zukunft mehrere digitale Abbildungen eines Kunstwerks auf Servern speichere, verbraucht das natürlich mehr Energie, als wenn ich früher ein Ektachrome gelagert habe.

Jeder von Ihnen hat zum Abschluss eine Frage, die er einer anderen Gesprächsteilnehmerin, einem anderen Gesprächsteilnehmer stellen kann.

Lange: Susanne, wie gehst du mit dem inneren Widerspruch um, dass du eine Stelle innehabst, die deiner Meinung nach vielleicht keine weiße Frau innehaben sollte?

Pfeffer: Einmal, indem mir das bewusst ist und ich mich immer wieder frage, wen man hier im Haus aktiv mitgestalten lässt. Auf der anderen Seite gehört es auch dazu, sich selbst infrage zu stellen und sich langfristig selbst abzuschaffen.

Bußmann: Susanne Pfeffer, wie gehen Sie mit der Frankfurter Wirtschaft, den großen Banken um? Könnten Sie eine Kapitalismuskri-

tische Ausstellung gestalten oder wird ohnehin alles in repressiver Toleranz absorbiert, was Sie an künstlerischen Standpunkten am MMK zeigen?

Pfeffer: Ich denke, weil in Frankfurt so viele Menschen global arbeiten, herrscht hier vor Ort so eine Welt- und Weitsicht, dass man mit so einer Kritik auch umgehen kann.

Bußmann: Das ist jetzt natürlich sehr positiv dargestellt. Heißt das vielleicht, dass man Ihre Arbeit einfach nicht ernst nimmt?

Pfeffer: Man hat durchaus das Gefühl, dass sich einige von unserer Kunst auch angegriffen fühlen. Da bekommt man zum Beispiel gespiegelt, dass Cady Noland einfach keine schöne Kunst macht. Was bitte ist schöne Kunst? Ich glaube aber, dass es dem Publikum auch bewusst ist, dass ein Besuch im MMK andere Anforderungen mit sich bringt als der Besuch einer Rembrandt-Ausstellung. Ich bin eher dankbar für die hiesige Offenheit. Ich weiß zum Beispiel nicht, ob eine Ausstellung wie »Crip Time« an anderen Häusern möglich gewesen wäre.

Pfeffer: Herr Bußmann, wenn ich an die aktuelle Situation in Dresden denke, wo es ja auch gerne mal Drohbriefe an die Museumsleitung gibt, etwa wegen des Genderns: Sehen Sie sich auch manchmal mit solchen Bedrohungen konfrontiert?

Bußmann: Die Situation in Dresden ist etwas anders als in Chemnitz. In Dresden sind Teile des Bildungsbürgertums eine unheilige Allianz mit den Rechtspopulisten eingegangen, weshalb die Leitung der SKD da wirklich noch mal in einer anderen Position ist. In Chemnitz gibt es immer wieder Menschen, die sich beschweren, etwa in entsprechenden Leserbriefen. Als wir eine Podiumsdiskussion zu einem Peng!-Beitrag über die Antifa hatten, kam auch mal die AfD mit Pflastersteinen vorbei und dachte, sie müsse sich da jetzt aufspielen. So was gibt es, aber ich genieße in einer etwas kleineren Stadt auch gewisse Privilegien, mit denen ich arbeiten kann. Dieser Nimbus des altehrwürdigen Museums schützt auch mich ein wenig. Das mag vielleicht auch daran liegen, dass wir hier vor Ort wenig Konkurrenz auf unserem Feld haben. Das, was wir tun, zeigt Wirkung.

Vielen Dank für dieses angeregte Gespräch!

PROF. DR. FRÉDÉRIC BUSSMANN studierte in Berlin und Rom und arbeitete danach als wissenschaftlicher Assistent am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Pinakotheken in München und als Kurator am Museum der bildenden Künste Leipzig. Seit 2018 ist er Generaldirektor der Kunstsammlungen Chemnitz und seit 2022 Honorarprofessor der Hochschule für bildende Künste Dresden.

DR. SUSANNE PFEFFER studierte Kunstgeschichte in Köln und arbeitete nach ihrem Studium im Kölnischen Kunstverein. Sie kuratierte Ausstellungen auf der Biennale in Venedig und im MoMA PS1. Nach leitenden Tätigkeiten für das Künstlerhaus Bremen und das Fridericianum wechselte sie 2018 an die Spitze des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt.

PROF. DR. CHRISTIANE LANGE studierte in München und Berlin und arbeitete viele Jahre im Kunsthandel. Als Kuratorin und später Direktorin der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München realisierte sie 40 Ausstellungen von der Vor- und Frühgeschichte bis zur Gegenwart; darüber hinaus ist sie an der Akademie für Bildende Künste München als Honorarprofessorin tätig. Seit 2013 leitet sie die Staatsgalerie Stuttgart.

WIE BEWEGT MAN DAS PUBLIKUM?

Ein Gang durch die Sammlung
der Staatsgalerie mit den
Guides Birgit Wiesenhütter und
Andreas Pinczewski

Ob kleine oder große Gruppen, ob alt oder jung, ob museumsaffin oder nicht – jede Besucherin und jeder Besucher hat eigene Wünsche und Vorstellungen, wenn es darum geht, mehr über die Sammlung, eine spezielle Kunstepoche oder eine Ausstellung zu erfahren. Es ist die Kunst der Guides, sie alle abzuholen und in die Sammlung mitzunehmen, nicht nur physisch, sondern mit allen Sinnen. Beim Gang durch die Staatsgalerie zeigen Birgit Wiesenhütter und Andreas Pinczewski, wie sie das anstellen.

Birgit Wiesenhütter und Andreas Pinczewski warten im Foyer auf mich. Sie sind erfahrene Guides, und ich bin schon neugierig auf das, was sie berichten werden – nicht nur über Teile der Sammlung, sondern auch über die Art und Weise, wie sie ihre Führungen gestalten. Auf dem Weg zur Sammlung steigen wir die Treppen hoch und passieren im Flur die »Drei Grazien nach Canova«, eine Marmorskulptur von Achille Stocchi. Mit einem unbedarften Auge könnte man einfach nur drei tanzende Frauen sehen, ineinander verschlungen, schön und nackt. Ich frage, ob das Thema Nacktheit in der Kunst jemals in einer Führung aufkam.

Pinczewski: Vor Kurzem hatte ich tatsächlich eine Gruppe, in der es darum ging, warum es hier so viele Darstellungen von nackten Frauen gibt. Es war eine Gruppe aus Malaysia, alles sehr gebildete Menschen, die teilweise in den USA studiert hatten. Sie gingen in die Staatsgalerie so, wie wir vielleicht in ein Völkerkundemuseum gehen. Das war für sie die alte westliche Kultur: exotisch. Während ich sie führte, konnte ich merken, dass es rumorte. Und dann sagte eine Dame irgendwann: »Jetzt möchte ich doch einmal fragen: Warum sind die eigentlich alle nackt?« Ich fand das interessant. Diese Frage hatte ich mir tatsächlich noch gar nicht in der Form gestellt.

Wiesenhütter: Dabei ist die Antwort doch ganz einfach: der männliche Blick.

Pinczewski: Sie war noch nicht mal geschockt, aber es war eben auffällig für alle aus dieser Delegation aus Malaysia, dass hier so viele Frauen nackt abgebildet sind. »Warum?«, das fragte die Dame in einem aufrichtig neugierigen Ton, so ähnlich vielleicht, wie wenn wir im Völkerkundemuseum fragen, was dieses Artefakt aus der Südsee bedeuten soll.

Wiesenhütter: Im Vergleich zu den Männern gibt es aber wesentlich mehr nackte Frauen.

Pinczewski: Wir haben uns daraufhin die Bilder erst mal genauer angesehen und festgestellt: Wenn sie nackt waren, dann waren es in erster Linie Figuren aus der Mythologie. Göttinnen.

Wiesenhütter: Das ist ja der Vorwand.

Pinczewski: Genau. Aber dazwischen kamen dann auch angezogene Frauen, das waren eben keine mythologischen Figuren. Auch die nackten Männer, die wir fanden, waren mythologische Gestalten. Also kamen wir zum Schluss, dass, abgesehen vom voyeuristischen Blick ...

Wiesenhütter unterbricht: Na ja, das ist der Hauptpunkt!

Pinczewski: Das ist vielleicht zu kurz gedacht. Und das sage ich jetzt nicht nur als

Mann. Denn wenn man nackt ist, ist man zeitlos. Hätte man den mythologischen Figuren ein Kleid angezogen, wären sie ja zu Figuren der Zeitgeschichte geworden. Dadurch, dass sie nackt sind, haben sie immer das Richtige an oder aus.

Wiesenhütter: Ja, das kann man sich so erklären. Aber natürlich waren die Maler vor allem Männer.

Während des Gesprächs sind wir in die Sammlung gelangt. Wir gehen durch den Bereich der Altdeutschen Malerei. Auf den Gemälden sind viele religiöse Szenen abgebildet. Vor allem Kreuze sind dort zu sehen, und viel Schmerz.

Wiesenhütter: Wenn man die ganze christliche Kunst einmal näher betrachtet, dann geht es auf den ersten Blick um Leid und Märtyrertum, aber auf den zweiten Blick auch um Hoffnung. Aus heutiger Sicht wirkt es vielleicht manchmal deprimierend. Aber dies hier sind Andachtsbilder, sie dienen dem Zweck, das Leiden Jesu nachvollziehbar zu machen. Das war für viele Menschen ein Trost, denn das Leben war damals entbehrungsreich und leidvoll. So konnten sie Parallelen zu ihrem eigenen Leid ziehen und hatten sozusagen einen Verbündeten.

Pinczewski: Ich sehe schon, Birgit ist da ganz erwachsen. Ich gehe hier immer mit sinnlichem Vergnügen heran. In diesem Bereich bekommt man die Aufmerksamkeit der Leute oft schon, indem man erst einmal auf den feinen Detailrealismus hinweist. Schauen Sie sich einmal die »Bathseba im Bade« von Memling an: wie genau die vielen Wassertropfen auf der Haut dargestellt wurden. Oder hier, der »Christus mit der Dornenkrone« von Bouts. Da gibt es Dornen über der Haut, aber sehen Sie auch, wie sich die Dornen auch unter die Haut graben? Ich führe die Leute immer hierhin und warte, bis der erste Geräuschvoll die Luft einzieht und »Autsch« sagt. Und dann sage ich ihm: »So, jetzt habe ich Sie! Jetzt haben Sie den Zweck dieses Werkes erfasst.«

Wir gehen weiter zu Wybrand de Geests bedeutendstem Gemälde: dem »Familienbildnis«, das eine fünfköpfige wohlhabende Familie aus Leeuwarden zeigt. Auf der linken Seite befinden sich Vater und Sohn, rechts mit etwas Abstand zu den Männern die Schwiegermutter, die Ehefrau und zwei kleine Töchter.

Pinczewski: Bei Familienporträts lenke ich die Aufmerksamkeit gerne darauf, was für Themen neben der Familie abgehandelt werden. Ich hatte eine Klasse, in der hat ein Mädchen festgestellt: »Die fassen sich ja gar nicht an, die Männer und die Frauen hier auf diesem Bild,

obwohl sie eine Familie sind. Warum sind die getrennt?« Dann kann man dazu kommen, was das über eine Familie im 17. Jahrhundert und die Rolle der Männer und der Frauen damals aussagt. Ich lenke dann den Blick der Schülerinnen und Schüler auch zu den Händen: die Frauen berühren sich alle untereinander. Die Männer fassen sich auch an den Händen an. Eine Schülerin bemerkte daraufhin: »Das ist ein ›Oder-Bild‹. Entweder die Männer oder die Frauen.« Oben in der Moderne gibt es das »Und-Bild« von Kurt Schwitters, das hat sie dann als Gegenbeispiel genommen. Erfolgreiche Führung mit Schulklasse!

Wir lachen und gehen zu Rembrandt in den nächsten Raum.

Pinczewski: Hier hing ja mal Banksy und neben ihm eben das Selbstbildnis von Rembrandt. Das heißt aber auch: Um hierherzukommen, mussten die Leute durch die ganze Sammlung der Niederländer. Während Banksy war es dann natürlich voll, und es gab eine Zugangsbeschränkung. Die Leute standen teilweise bis ins Treppenhaus Schlange. Alle wollten Banksy sehen. Influencerinnen kamen mit ihren Prada-Taschen, um sich vor Banksy fotografieren zu lassen. Und an einem Tag hatte ich eine Firma hier, alles Mitglieder des Vorstands. Wir gingen also durch die Sammlung und sie schauten sich um, wo Banksy hing. Und irgendwann sagte einer aus der Gruppe: »Können Sie uns auch etwas zu den Stilleben sagen, die hier hängen?« Dann habe ich sie durch die Stilleben geführt, und für Banksy haben sie sich gar nicht mehr interessiert. So etwas kann passieren. Das Firmenevent, das eigentlich Banksy vorsah – und bei dem zum Schluss unsere Sammlung viel aufregender war.

Es geht ein gutes Stück weiter, durch verschiedene Räume, bis wir in der italienischen Malerei angekommen sind. Vor Pietro Bellottis »Die Parze Lachesis« bleiben wir stehen. Eine alte Bäuerin blickt uns an, ihre vielen Falten und Runzeln sehr naturalistisch und detailliert gemalt.

Wiesenhütter: Die große Frage ist bei Kunst vergangener Jahrhunderte doch auch: »Warum soll uns das heute noch interessieren?« Man braucht eine Verbindung in die Gegenwart. Das Problem haben wir bei diesem Bild nicht. Alt werden wir ja alle.

Pinczewski: Ja, die Leute mögen dieses Bild. Was ich daran interessant finde: Der Künstler war zu seiner Zeit eher B-Ware. Er war nicht sehr bekannt, man weiß auch kaum was über sein Leben. Tatsächlich war er kein so großer Maler, eben weil er so detailliert malte. Diese

Art von peniblem Naturalismus war im Barock nicht mehr gefragt: Die große Kunst eines Meisters zeigte sich damals in seiner Fähigkeit, mit drei Strichen einen Finger zu malen, nicht mit 1000 Strichen einen Finger Schritt für Schritt aufzubauen – also genau das, was die Leute heute so daran lieben. Deswegen zeige ich dieses Bild sehr gerne, weil es sehr gut die Kluft in der Wahrnehmung zwischen damals und heute versinnbildlicht.

Wiesenhütter: Und es passt auch sehr gut, dass die Putzfrau von Hanson im selben Raum ist. Obwohl sie ein Kunstwerk aus einer ganz anderen Zeit ist, korrespondiert sie durch ihren Hyperrealismus mit dem Bild der Lachesis.

Ich will wissen, ob die Leute sich hier erschrecken, wenn sie die Putzfrau sehen.

Pinczewski: Knapp die Hälfte der Leute erschrickt sich, wenn sie in den Raum kommen. Man kann immer eine Wette machen: Wie viele sind es heute? Es erwischt alle – die Schülerinnen und Schüler ebenso wie die Erwachsenen.

Inzwischen steuern wir auf Giovanni Battista Tiepolos »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« zu.

Wiesenhütter: Dieses Bild hier ist am Ende von Tiepolos Leben entstanden. Es strahlt Ruhe und Frieden aus. Das biblische Thema ist auf den ersten Blick gar nicht zu erkennen. Sehen Sie, wie er die Stimmung in die Landschaft transportiert? Wenn einem das auffällt und man den Kontext kennt, dann versteht man erst, warum das so ein tolles Bild ist. Und das ist unsere Aufgabe: Wir laden die Menschen auf den Führungen ein, wirklich hinzuschauen. Wir sind damit eigentlich nur die Türöffner. Gedanklich und gefühlsmäßig umgesetzt wird es ja von den Besucherinnen und Besuchern.

Pinczewski: So, wie du über den Tiepolo gesprochen hast, mache ich es gar nicht. Ich spreche eigentlich gar nicht über das Bild. Ich nehme das daneben. Bei der Fülle von Werken muss man einfach schon vorher filtern. Man kann nun mal nicht alles besprechen. Andererseits geht es aber auch um die Gruppe. Natürlich versucht man, herauszufinden, wie sie tickt und was man mit ihnen machen soll. Man trifft die Gruppe unten und hat ungefähr eine Minute Zeit, zu überlegen, wie man sie inhaltlich abholt, bevor es losgeht. Wollen sie nun in der Landschaft von Caspar David Friedrich schwelgen oder vielleicht doch eher etwas über Nationalismus und Romantik lernen?

Wiesenhütter: Da gebe ich dir recht. Manche interessieren sich eher für die Entwicklung der Kunst und die Hintergründe zu den Bildern, andere wollen mehr über die Maltechnik wissen

oder sind ganz damit beschäftigt, wie und ob das Bild sie berührt.

Wir sind während des Gesprächs weitergegangen und inzwischen bei den Impressionisten angekommen. Vor »Felder im Frühling« von Claude Monet bleiben wir stehen.

Pinczewski: Das hier ist ein Raum, den ich manchmal mit gemischten Gefühlen betrete, weil die Leute hierhin zum »Schönfinden« kommen. Meine Mission lautet dann, diese Erwartungshaltung zu untergraben. Monets Bild ist eines der bekanntesten der Staatsgalerie und eines, das alle immer schön finden. Ich erkläre ihnen dann, dass man zu Monets Zeit seine Malerei ziemlich hässlich fand. Für Monets Zeitgenossen war dieses Bild Geschmier, schlechte Malerei. Ich lade die Leute ein, die Bilder eben auch aus dieser Perspektive heraus zu betrachten: mit dem Blick des Zeitgenossen. Vielleicht führt das ja dazu, dass man dann zu Hause mal darüber nachdenkt: Was ist eigentlich für mich schön? Warum finde ich das Bild schön, wenn es offensichtlich nicht zeitlos schön ist?

Wiesenhütter lacht: Also so zerstören würde ich es jetzt nicht. Ich lenke die Aufmerksamkeit der Leute gerne darauf, was die Impressionisten nicht machen. Wie zum Beispiel politische oder gesellschaftskritische Themen in ihren Gemälden darstellen. Sie haben wirklich eine heile Welt gemalt. Wenn man allerdings weiß, dass es in dieser Zeit Kriege gab und extreme gesellschaftliche Kontroversen, dass durch die Industrialisierung bereits die Umwelt zerstört wurde, dann sehen die Leute die Bilder auch noch mal anders.

Wir haben nur eineinhalb Stunden, bevor die nächsten Führungen losgehen. In dieser Zeit kann man natürlich nur einen kleinen Teil der Sammlung würdigen. Die Zeit ist fast um, und wir beenden unseren Rundgang im Beuys-Raum.

Pinczewski: Beuys hat 1984 diesen Raum gestaltet und den Warhol dazugehängt. Ich erlebe es aber nicht selten, dass die Leute hier nicht bleiben wollen. Beuys polarisiert einfach, damals wie heute. Eine Dame sagte einmal zu mir: »Können wir einfach weitergehen und so tun, als gäbe es diesen Raum gar nicht?«

Wiesenhütter: Das ist aber eine ganz schön starke Reaktion.

Pinczewski: Aber auch die Gelegenheit, jetzt stehen zu bleiben und zu sagen: »Dann möchte ich jetzt wissen, warum?« Inzwischen haben wir so doch einige Beuys-Freunde hinzugewonnen. Die Leute hängen sich oft an dem Fett auf. Das finden sie ekelig und sinnlos. Sie verstehen Beuys' Wahl der Materialien nicht und denken,

man müsse mindestens 30 Bücher über ihn gelesen haben, um seine Arbeit zu begreifen. Ich erkläre ihnen dann immer, dass Beuys eigentlich ganz einfach ist. Was zum Beispiel haben Filz, Eisen und Fett gemeinsam? Alles hat irgendwie mit Energie und Wärme zu tun. Filz ist ein Isoliermaterial, Fett ist ein Energiespeicher, Metall leitet Energie.

Birgit Wiesenhütter: Wenn man erst mal weiß, warum er welche Materialien verwendet, hat man schon viel von Beuys verstanden. Seine Kunst hat viele Schichten. Wo man am Anfang nur eine hässliche Fettecke sieht, geht man am Ende hinaus und sieht ein gesellschaftliches Konzept in Kunst umgesetzt.

Andreas Pinczewski: Egal, ob man seine Kunst mag oder nicht und sich näher mit ihm befassen will oder nicht – Beuys ruft Emotionen hervor. Die wenigsten Leute stehen ihm gleichgültig gegenüber. Und allein damit bewirkt er schon eine Auseinandersetzung mit dem Thema Kunst an sich.

Birgit Wiesenhütter: So gesehen hat er ja erreicht, was er wollte. Er bewegt die Menschen mit seiner Kunst. Was auf die eine oder andere Art wohl auf alle Künstler zutrifft, die hier zu sehen sind. Und das ist eben das Schöne: Sobald wir uns den Werken öffnen, etwas über sie lernen oder sie einfach nur auf uns wirken lassen, bereichern sie uns.

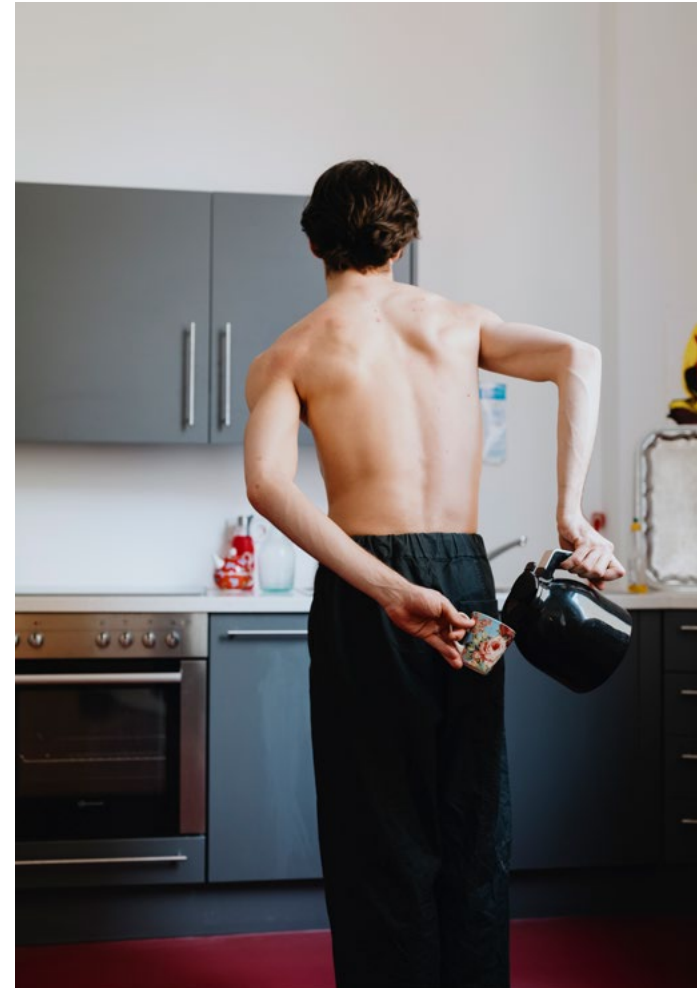
Der Rundgang ist zu Ende. Die nächste Gruppe wartet schon. Auch ich fühle mich bereichert. Guides sind eben nicht nur die Leute, die den Besucherinnen und Besuchern eine Ausstellung oder die Sammlung erklären. Sie öffnen Türen zur Kunst und bewegen uns mit interessanten, nachdenklichen oder witzigen Geschichten zu den Werken. Und wenn die Tür einmal offen ist, dann ist es fast unmöglich, sie wieder zu schließen.

ANDREAS PINCZEWSKI studierte Kunstgeschichte an den Universitäten Stuttgart, Tübingen und London. Nach seinem Studium arbeitete er für verschiedene private und öffentliche Institutionen, im Kunsthandel und an der Universität. Er ist seit 14 Jahren als freier Mitarbeiter in der Kunstvermittlung der Staatsgalerie tätig.

BIRGIT WIESENHÜTTER studierte Kunstgeschichte und Germanistik in Würzburg, Freiburg und Florenz. Seit 2005 arbeitet sie als freiberufliche Kunsthistorikerin im Großraum Stuttgart für öffentliche und private Institutionen als Kunstvermittlerin, Autorin, Kuratorin und Lehrbeauftragte.





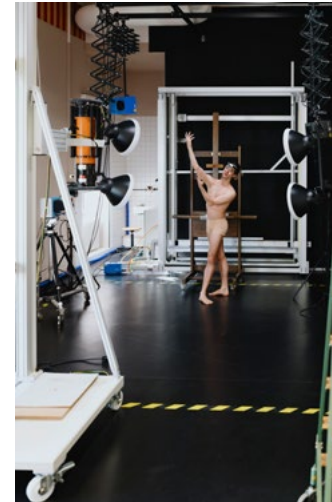


»Frische Perspektiven im Altbau«

(Marcus Golling, Südwest Presse)

Die Staatsgalerie
eröffnet einen
Raum für Fotografie

WELCOME TO THE GÄLLERY!



DR. BERTRAM KASCHEK studierte Kunstgeschichte in Marburg und Berlin. 2009 wurde er mit einer Arbeit über die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä. promoviert. Als Stipendiat der VolkswagenStiftung realisierte er am Dresdner Kupferstich-Kabinett 2019/20 die große Retrospektive zu Christian Borchert. Seit Oktober 2021 ist er Kurator für deutsche und niederländische Zeichnungen und Druckgrafik im Team Alte Meister der Staatsgalerie.

Das Medium Fotografie etabliert sich seit vielen Jahren immer mehr als eigenständige Kunstform. Dies unterstreicht eine Reihe von Museumsgründungen, die sich exklusiv der Fotokunst widmen. Auch die Staatsgalerie sammelt seit vielen Jahren Fotokunst. Dennoch gab es in Stuttgart bislang keinen eigenen Raum für Fotografie. Diese Leerstelle hat die Staatsgalerie zu Beginn dieses Jahres gefüllt. In »The Gällery« werden ab sofort jedes Jahr drei Ausstellungen zu sehen sein, die dem Medium Fotografie jene Sichtbarkeit verleihen, die ihm angesichts des öffentlichen Interesses zusteht.

In der Welt der Kunstmuseen hatte das New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) den Startschuss gegeben, als es im Jahr 1940 ein eigenes Department für Fotografie einrichtete. Diesem Vorbild folgten später eine Reihe internationaler Museen, und so berief sich auch die Staatsgalerie auf das MoMA, als sie 1989 mit dem Erwerb der Sammlungen Rolf Mayer und Rolf H. Krauss ihre fotografische Abteilung innerhalb der Graphischen Sammlung gründete. Bereits seit den späten 1970er-Jahren wurden in der Staatsgalerie immer wieder Fotoausstellungen gezeigt, doch fehlte es hier bis zuletzt an einer auch räumlichen Kontinuität.

Mit »The Gällery« gibt es für Fans der Fotokunst jetzt endlich eine feste museale Adresse in Stuttgart. Dies ist auch im Hinblick auf die Fotogeschichte überaus angemessen – schließlich hat die württembergische Landeshauptstadt mit der »Film und Foto« (FiFo) einen Meilenstein in der Ausstellungs- und Medientgeschichte der künstlerischen Fotografie

vorzuweisen. 1929 als Mischung aus Messe und Kunstausstellung in den Städtischen Ausstellungshallen am Interimtheaterplatz im Schlossgarten vom Deutschen Werkbund präsentiert, zeigte die FiFo in moderner Ausstellungsgealtung anonyme Arbeiten ebenso wie Werke namhafter Künstler und solcher, die es später geworden sind.

Zum achtzigjährigen Jubiläum widmete die Staatsgalerie dieser legendären Schau 2009 eine eigene Ausstellung. Unter dem Titel »Film und Foto. Eine Hommage« zeigte sie 70 Arbeiten, die auf der FiFo zu sehen waren, darunter Werke von Berenice Abbott, Eugène Atget, Willi Baumeister, Hannah Höch, László Moholy-Nagy, Paul Outerbridge, Man Ray und Alexander Rodtschenko. Der schon damals spürbare Wunsch, die Fotografie möge fast hundert Jahre nach der FiFo ein festes Zuhause in der Stadt finden, ging 2022 mit der Gründung von »The Gällery. Raum für Fotografie« endlich in Erfüllung. Die Resonanz der ersten Monate kann sich sehen lassen. Die ersten zwei Ausstellungen, »body|spaces« und »WHO AM I? I AM« lockten bis August 2022 schon über 17.000 Freundinnen und Freunde der Fotokunst in den ehrwürdigen Barth-Flügel der Staatsgalerie, der ab sofort exklusiv für Fotoausstellungen reserviert ist.

Nicolas Flessa, Leiter Kommunikation und Vermittlung, und Bertram Kaschek, Kurator Deutsche und Niederländische Kunst vor 1800, erinnern sich an den Gründungsprozess.

Flessa: Ich muss sagen, dass die Gründung der »Gällery« und der gesamte Prozess ein Highlight meiner Arbeit für die Staatsgalerie darstellt. Vom ersten Impuls im Rahmen unseres Programmworkshops, in dem alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Hauses aufgerufen waren, Vorschläge zur Weiterentwicklung des Programms der Staatsgalerie einzubringen, über die Entscheidung, einen Raum für Fotografie einzurichten, bis hin zum ersten Konzeptmeeting mit dir und Alessandra Nappo für die erste Ausstellung der »Gällery«, »body|spaces«, vergingen nicht einmal vier Monate. Für mich war das trotz der Geschwindigkeit ein Musterbeispiel agilen Arbeitens, an das ich gerne zurückdenke – inklusive des großen Vertrauens, das uns von der Leitung des Hauses im Zuge dieses Prozesses entgegengebracht wurde. Was geht dir durch den Kopf, wenn du an diese Anfangszeit denkst?

Kaschek: Für uns beide fällt diese Zeit ja mit unserem eigenen Start an der Staatsgalerie zusammen. Insofern wohnt diesem Anfang ein doppelter Zauber inne. Es war wunderbar,

unmittelbar bei einem solchen Gründungsprojekt mitmachen zu dürfen. Der ursprüngliche Impuls für einen permanenten Fotoraum kam von Alessandra, die als Fotoexpertin bereits seit 2020 am Haus ist und die seitdem darauf hingearbeitet hat. Ich selbst bin ja eigentlich Kurator für frühneuzeitliche Kunst auf Papier, habe mich in den letzten Jahren aber auch stark mit Fotografie beschäftigt. So gab es auf einmal zwei Personen mit Fotoexpertise an der Staatsgalerie. Und dadurch erschien es möglich, ein solches Programm auch wirklich zu bewältigen. Wir haben sofort Kontakt zur Stuttgarter Fotoszene aufgenommen, um unsere Aktivitäten im städtischen Umfeld zu verankern. Zugleich möchte die Staatsgalerie aber auch über Stuttgart hinaus als Ort für Fotografie wieder wahrnehmbar werden.

»Von wegen Wahrheit: Die klu-ge Fotoausstellung ›body|spaces‹ in der Staatsgalerie Stuttgart macht bewusst, wie falsch man Bilder mitunter interpretiert.«

(Adrienne Braun, Stuttgarter Zeitung)

Flessa: Besonders gefreut hat es mich, zu erleben, wie es im Rahmen von »body|spaces« gelungen ist, zwei normalerweise eher getrennt arbeitende Abteilungen, nämlich Kommunikation und Wissenschaft, zu einer Taskforce innerhalb der Staatsgalerie zusammenzuschweißen. Vom Konzept zum Titel, von der Wandfarbe bis hin zur Ausstellungsarchitektur – einen solchen Teamspirit kenne ich sonst eher aus meiner Zeit als Redakteur oder Filmemacher. Das war etwas ganz Besonderes, das jede Betei-

ligte und jeden Beteiligten trotz der Mehrarbeit stark motivierte, Deadlines einzuhalten und höchste Qualität abzuliefern. Wie fühlte sich die Realisierung dieser Ausstellung für dich an, was das Teamwork angeht?

Kaschek: Da alles sehr schnell gehen musste, war ein effizientes Teamwork unabdingbar. Voraussetzung dafür ist natürlich, dass die Chemie unter den Beteiligten stimmt. Und da kann ich nur sagen: Sie war wirklich optimal. Besonders erfreulich fand ich unsere kreative Zusammenarbeit, bei der immer Ideen und Lösungen entstanden sind, auf die wir als Einzelne nicht gekommen wären. Auch die Kolleginnen aus der Papierrestaurierung und der Ausstellungsordination haben sich stark in das Projekt eingebracht. Für einen Neuling in einer Institution kann es kaum etwas Schöneres geben, als auf solch konstruktive und produktive Weise ins Kollegium aufgenommen zu werden.

Flessa: Ein wichtiger Bestandteil des Konzepts der »Gällery« sieht vor, die Räume für Fotografie einmal im Jahr für einen Partner aus der Stadt zu öffnen. Den Anfang machte die Galerie Kernweine, deren Ausstellung »WHO AM I? I AM.« die Werke von vier jungen Fotografinnen und Fotografen aus unterschiedlichen Ländern bzw. Lebenswelten für ein paar Wochen an die Staatsgalerie holte. Was macht diese Ausstellung für dich besonders?

Kaschek: Mit dem »Sommerspiel« in der »Gällery« wollen wir in einen lebendigen Dialog mit der zeitgenössischen Stuttgarter Fotoszene treten. Das Team der Galerie Kernweine um Oliver Kröning und Anna-Lena Reulein hat sich dazu entschieden, seine Verbindungen in die weite Welt zu nutzen und eine internationale Schau zusammenzustellen. Durch die Zusammenarbeit mit dem Fotolabor ProLab ist eine besonders raumgreifende Präsentation der vier künstlerischen Positionen gelungen, die jeweils auf ganz unterschiedliche Weise die Identitätssuche in der Gegenwart zum Thema machen. Und bereits die »Opening Party« im Säulensaal zum Auftakt der Ausstellung hat mit knapp 600 Besucherinnen und Besuchern gezeigt, dass das neue Angebot der Staatsgalerie nicht nur von der Fotoszene, sondern auch von der Stadtgesellschaft angenommen wird. Die Stimmung war geradezu euphorisch. Daran wollen wir gerne anknüpfen.

»Die ›Gällery‹ könnte ein richtiger Hotspot der Fotografie werden.«

(Andreas Langen, SWR 2)

Flessa: Den Raum für Fotografie »The Gällery« zu nennen, in Anspielung auf die neue Kampagne des Landes, »The Länd«, war ja ein bewusstes Augenzwinkern. Als Fotoräume des größten Kunstmuseums von Baden-Württemberg wollen wir DER Ort für Fotografie im Ländle sein, aber dieser Anspruch ist nicht verkrampft, sondern hängt davon ab, ob unsere Besucherinnen und Besucher genauso viel Spaß an unseren Fotoausstellungen haben wie wir bei ihrer Vorbereitung. Was hast du für die dritte Ausstellung der »Gällery« geplant, die mit »Hyperimage« ja einen ähnlich ambitionierten Titel wie unser Raum für Fotografie trägt?

Kaschek: Mit der Ausstellung möchte ich die Aufmerksamkeit auf einen wesentlichen Grundstock unserer fotografischen Abteilung lenken: die Sammlung Rolf H. Krauss. Krauss war ein Stuttgarter Fotounternehmer, der auch als Sammler, Fotohistoriker und sogar selbst als Fotokünstler aktiv war. Seine bedeutende Sammlung »Kunst mit Photographie« umfasst rund 350 Werke der konzeptuellen Fotografie und wurde 1989 von der Staatsgalerie erworben. Charakteristisch für viele Werke seiner Sammlung ist der Umstand, dass sie als Konstellationen mehrerer fotografischer Bilder konzipiert sind. Für solche Bildgefüge, die sich jeweils zu einer übergreifenden Einheit zusammenschließen, hat der Kunsthistoriker Felix Thürlemann den Begriff des »Hyperimage« geprägt, den ich als Ausstellungstitel gewählt habe. In gewisser Weise erzählt die Ausstellung eine künstlerische Vorgeschichte zu unserem heutigen Bildgebrauch in den sozialen Medien, wo Bilder auf vielfältige Weise miteinander verknüpft werden und programmatisch im Plural auftreten.

BODY- GUARDS MIT HERZ

Wie bewegen uns die Besucherinnen und Besucher?

Sie schützen die Kunst, gewähren Einlass, zeigen den Weg, hängen den Mantel in die Garderobe oder verkaufen Tickets: Die Rede ist vom Team Besucherservice und Sicherheit – jenen Menschen, die immer für die Besucherinnen und Besucher da sind, ob sie diese nun an der Kasse begrüßen, den Einlass machen oder in der Sammlung nach dem Rechten sehen. Sie sind zuständig für die Sicherheit und zugleich die ersten Ansprechpartner für alle, die die Staatsgalerie besuchen. Ob Corona, Banksy oder Zeitreisende – die Mitarbeiter des Bereichs Besucherservice und Sicherheit erleben dabei so einiges. Franziska Böttcher, Leiterin des Teams, hat uns für den Stirling Einblicke in die tägliche Arbeit und kuriose Erlebnisse ihres Teams gegeben.

»Ausstellungen bereiten wir gemeinsam mit verschiedenen Abteilungen im Haus vor. Wir besprechen, wie viele Besucherinnen und Besucher kommen könnten. Entsprechend plane ich das Aufsichtspersonal. Sonderausstellungen werden von einem externen Dienstleister abgedeckt, den ich im Vorfeld über die Anforderungen an die Sicherheit informiere. Das Securitypersonal muss zum Beispiel wissen, ob besonders schätzenswerte Kunst ausgestellt wird und wie die Kuratorin oder der Kurator die Ausstellung vermitteln will, damit sie wissen, welche Stellen der Ausstellung wohl besonders stark frequentiert werden.«

»Wir haben in Zeiten der coronabedingten Einschränkungen auch schöne Erfahrungen gemacht. Einmal unterhielten sich zwei Damen im Foyer über unsere Coronamaßnahmen: »Das ist aber klasse umgesetzt hier, da fühlt man sich sicher! Das ist zwar streng, aber so soll es ja auch sein.« Ich konnte das zufällig mithören, habe mich sehr darüber gefreut und das Lob gleich an das umsetzende Team weitergegeben. Es ist schön, ihnen zwischendurch auch mal sagen zu können: »Hey Leute, ihr macht hier echt einen guten Job – und unsere Besucherinnen und Besucher sehen das!«

»Wir sind so etwas wie die Bodyguards des Hauses – aber mit Herz. Denn wir sind eben nicht nur zum Schutz der Kunst, sondern auch für die Besucherinnen und Besucher da. Das ist uns wichtig.«

»Es war für uns alle etwas Besonderes, als Banksys Bild »Love is in the Bin« in der Sammlung hing. Das war vor der Pandemie, und wir hatten volles Haus. Banksy hat Furore gemacht und darüber hinaus alle Generationen miteinander verbunden. Es kamen ganze Familien von den Großeltern bis zu den Kindern zu Besuch.

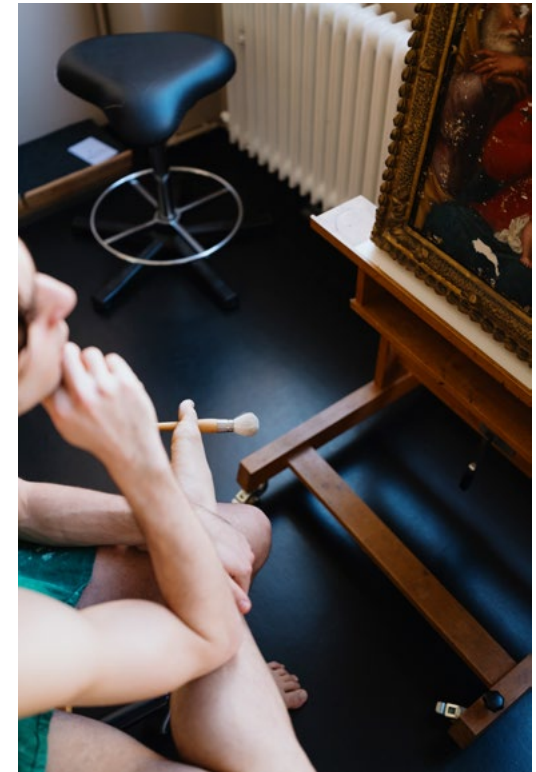
LENA FRANZISKA BÖTTCHER ist Fachkraft für Schutz und Sicherheit. Sie ist seit 2017 in der Staatsgalerie und leitete zuerst den Besucherservice. 2019 wurden die beiden Bereiche Besucherservice und Sicherheit unter ihrer Leitung zusammengelegt.

Es kamen auch viele Großmütter mit ihren Enkelkindern. Die Großmütter wollten die alten Meister sehen und haben ihre Enkel mitgenommen, weil die Banksy sehen wollten – und alle waren glücklich.«

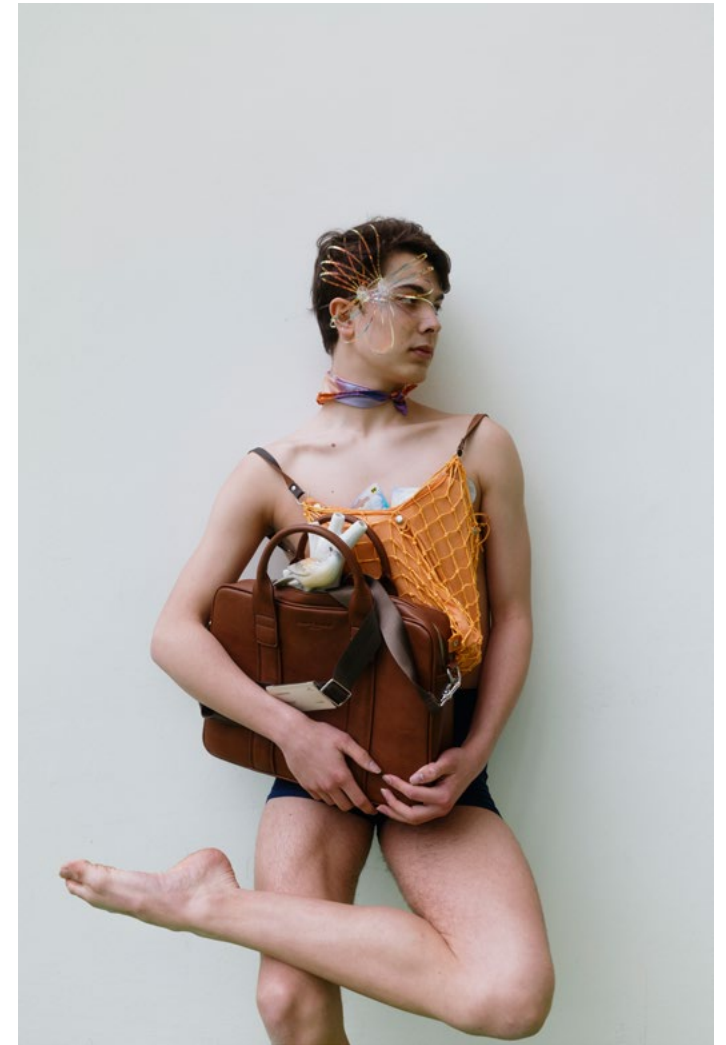
»Hin und wieder haben wir auch außergewöhnliche Besucherinnen oder Besucher in der Staatsgalerie. Während der Ausstellung »Mit allen Sinnen« kamen Leute zu uns, die genauso gekleidet waren, wie es der Mode im 19. Jahrhundert entsprach. Sie dort bei den Bildern zu sehen, war auch für uns ein bisschen wie eine Zeitreise zurück in die Vergangenheit. Die übrigen Besucherinnen und Besucher wollten sich mit ihnen fotografieren lassen. Ich dachte zuerst, die Kommunikationsabteilung hätte dies organisiert und einfach vergessen, uns Bescheid zu sagen. Doch dann stellte sich heraus, dass diese Leute selbst Besucherinnen und Besucher waren, die sich mit dem Thema und der Zeit besonders identifizierten.«

»Banksy war auch in anderer Hinsicht eine aufregende Zeit für uns. Sehr viele Besucherinnen und Besucher hatten sich angezogen wie er. Sie standen dann mit schwarzen Kapuzenpullis, vermurmeltem Gesicht und schwarzen Handschuhen am Eingang. So witzig das aussah, es war natürlich auch schwierig für uns, denn man weiß ja nicht, wer sich dahinter verbirgt und was der- oder diejenige in der Sammlung vorhat. Hatten sie sich nur vermurmelnt, weil sie Banksy-Fans waren oder weil sie das Kunstwerk manipulieren wollten? Den meisten von ihnen sind wir dann hinterhergegangen, bis wir sicher waren, dass sie nichts Übles im Schilde führten.«

»Sicherheit ist immer Abwägungssache. Wir möchten nicht zu sehr eingreifen oder jemandem etwas unterstellen. Aber man sieht den Menschen nun mal nicht an, ob sie gut oder böse sind, und wir müssen immer vom Schlimmsten ausgehen. Gott sei Dank hatten wir aber bisher noch nie einen Vorfall. Und das ist natürlich schön – und auch ein Verdienst unseres Aufsichtspersonals, das einfach gute Arbeit macht.«







Cindy Sherman

In dieser von der Künstlerin selbst autorisierten Ausstellung wird die Entwicklung von Cindy Shermans Werk zum ersten Mal überhaupt unter dem Fokus der Mode betrachtet. Dieses Thema erweist sich für die Künstlerin als Ausgangspunkt ihrer kritischen Fragen nach Identität, Gender, Stereotypen und Alter. Shermans große Bandbreite an Charakteren, die sie immer selbst verkörpert, zeigt die Künstlichkeit und Wandelbarkeit von Identität, die mehr denn je wählbar, (selbst)konstruiert und fließend erscheint.

Die US-amerikanische Fotografin und Filmmacherin Cindy Sherman, geboren 1954 in Glen Ridge, NJ, ist eine der weltweit erfolgreichsten und bekanntesten Künstlerinnen. Seit mehr als vier Jahrzehnten spielt Sherman mit den visuellen und kulturellen Codes von Kunst, Starkult, Geschlecht und Fotografie und

Fashion Victims

erforscht die Konstruktion von Identität. Ihre überspitzt dargestellten Typen entlarven die Klischees unserer visuellen Kultur, die uns in Selfies, Realityshows und Social Media immer übermächtiger umgeben und die sich aus der überwältigen Bilderflut aus Fernsehen, Filmen, Fashion-Magazinen, dem Internet und der Kunstgeschichte speisen.

Mit ihrer zwischen 1977 und 1980 entstandenen Serie »Untitled Film Stills«, in der sie verkleidet klischeehafte Frauenfiguren in fiktiven Filmszenen in Schwarz-Weiß-Fotografien verkörperte, gelang Cindy Sherman der internationale Durchbruch. Sie gehört zu den bedeutendsten Künstlerinnen und Künstlern der sogenannten Pictures-Generation – einer Gruppe, zu der auch Richard Prince, Louise Lawler, Sherrie Levine und Robert Longo gezählt werden –, die in den 1970er-Jahren auf die massenmedialen Rahmenbedingungen sowohl mit Humor als auch Kritik reagierten, indem sie sich Bilder aus Werbung, Film, Fernsehen und Zeitschriften für ihre Kunst aneigneten.

Ausgangspunkt unserer Einzelausstellung »Cindy Sherman. Fashion Victims«, die im Anschluss in den Deichtorhallen Hamburg zu sehen sein wird, ist Shermans Interesse für die Modewelt und ihre subversive Haltung gegenüber dem, was diese repräsentiert. Durch Humor und Inszenierung werden ihre Bilder zu Parodien der Modefotografie: Sie vermitteln nicht den Glamour, Sexappeal oder die Eleganz, die normalerweise mit der Mode assoziiert werden. Stattdessen zeigen sie Figuren, die alles andere als begehrenswert sind – vertrottelt, hässlich, hysterisch, wütend oder leicht verrückt – und damit allen Konventionen von Haute Couture widersprechen. Shermans oftmals großformatige Fotografien konterkarieren damit Stereotypen, die tief in unserer Gesellschaft verwurzelt sind und unsere alltägliche Vorstellung von Geschlecht, Schönheit und Alter prägen.

»Ich besaß als Kind einen Koffer voller alter Klamotten, die ich mir im Trödeladen besorgte. Ich habe also getan, was viele Kinder tun, aber nicht so wie viele andere kleine Mädchen, die sich verkleiden, um hübscher auszusehen. Ich habe mich verkleidet, um hässlich und alt und wie ein Monster auszusehen.« (Cindy Sherman)

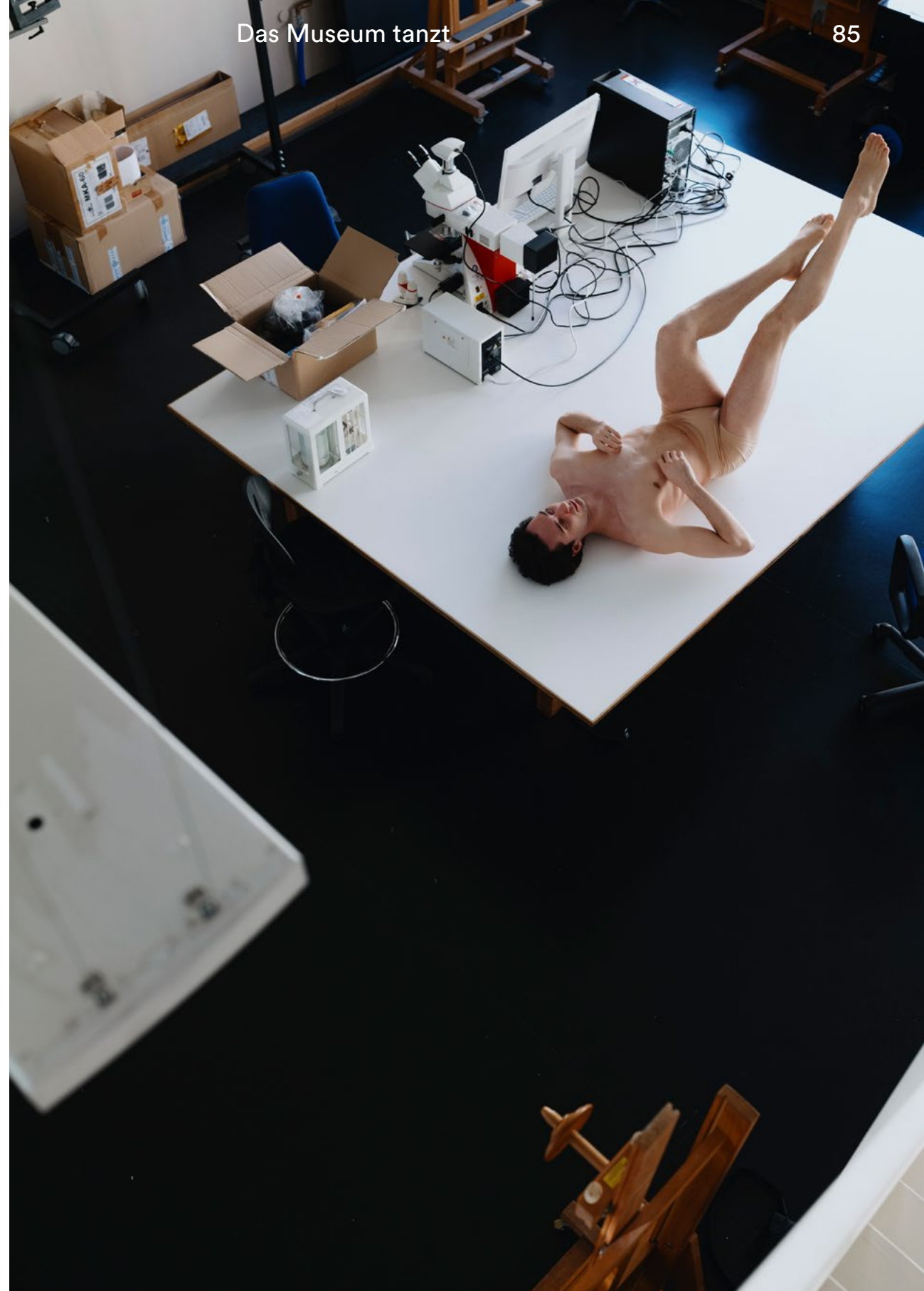
Seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn macht die Künstlerin immer wieder die Mode selbst und deren Darstellung zum Thema ihrer Arbeit und nutzt sie als ständige Quelle der Inspiration. Ihre zahlreichen Aufträge für Zeitschriften wie Vogue und Harper's Bazaar sowie ihre enge Zusammenarbeit mit berühmten Modedesignern wie Balenciaga, Chanel, Christian Dior, Dolce & Gabbana, Jean Paul Gaultier, Gucci, Marc Jacobs, Stella McCartney, Prada und Vivienne Westwood bilden ein spannendes Untersuchungsfeld, das in der Staatsgalerie erstmals genauer erforscht wird und erstaunlicherweise bisher noch nie Ausgangspunkt für eine Ausstellung war. Die Künstlerin selbst unterstützt das Projekt in der Staatsgalerie, das ihre wichtigsten Werkgruppen mit dem Fokus auf das Thema Mode präsentiert.

21.4. – 17.9.2023

DR. ALESSANDRA NAPPO studierte Kunstgeschichte an der Università di Milano und promovierte zur deutschen Fotografie der 1960er- und 1970er-Jahre an der Università Ca' Foscari/IUAV di Venezia. Sie war als kuratorische Assistentin im Museion in Bozen und in der Fotoabteilung des MoMA in New York tätig. Seit Februar 2020 arbeitet sie als Kuratorin für das 20. und 21. Jahrhundert an der Staatsgalerie und bereitet gerade eine Ausstellung über Cindy Sherman vor.

Die für die Ausstellung ausgewählten 58 großformatigen Fotografien überwältigen mit ihrem Format und ihrer Brillanz, gleichzeitig fragen sie provokant nach der Konstruktion von Identitäten und dem Einfluss und der Macht der Modeindustrie in der Konstruktion und Verbreitung von Stereotypen, gesellschaftlichen Codes und ihren Kategorien. Egal ob Sherman ihre »Fashion Victims« als Außenseiter, Partygänger, Clowns, Protagonisten von Realityshows oder karnevaleske Figuren darstellt, sie sind immer Opfer von Schönheitsnormen und Verhaltensmustern. Mit ihren kaum kaschierten Spuren von Schönheitsoperationen und ihren knalligen Outfits zeigen ihre älteren Frauen das verzweifelte Streben nach Jugend. Shermans Fotografien sind auch ein Kommentar zum Thema Altern in unserer Gesellschaft und zu den Möglichkeiten digitaler und operativer Verschönerung. Zugleich zeigen sie, dass unter der glänzenden Oberfläche der Modeindustrie auch Gewalt, Grausamkeit und Aggressivität mit im Spiel sind.





DAS PUBLIKUM IN SEINER GESAMTEN VIELFALT ERREICHEN

Was bewegt Staatssekretärin Petra Olschowski für die Zukunft der Kulturlandschaft Baden-Württembergs?

PETRA OLSCHOWSKI studierte Kunstgeschichte und Germanistik und ist seit 2016 Staatssekretärin im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst. Sie war Geschäftsführerin der Kunststiftung Baden-Württemberg GmbH und leitete von 2010 an als erste Rektorin die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Sie sind Staatssekretärin im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, aber auch ausgebildete Kunsthistorikerin. Welche Akzente konnten Sie in Ihrer inzwischen sechsjährigen Amtszeit setzen, um die Ihnen besonders am Herzen liegenden Themen voranzubringen?

Um mit einem konkreten Beispiel zu beginnen: Besonders wichtig ist in den letzten Jahren der partizipativ angelegte »Dialog | Kulturpolitik für die Zukunft« gewesen. Auf ihn gehen zahlreiche Initiativen zurück, die wir ergriffen haben. In einem intensiven Prozess mit rund 1.250 Kulturschaffenden haben wir spartenübergreifend diskutiert und daraus konkrete Handlungsempfehlungen formuliert. Konsequenzen sind zum Beispiel das 2021 gegründete Zentrum für kulturelle Teilhabe Baden-Württemberg sowie die personelle Stärkung der staatlichen Museen im Bereich Digitalisierung und der Regionalmanagerinnen und -manager in den ländlichen Räumen. Auch im Koalitionsvertrag finden sich die Ergebnisse wieder.

Kaum ein Land auf der Welt hat eine so gute staatliche Kulturförderung wie die Bundesrepublik Deutschland. Wo sehen Sie trotzdem noch Entwicklungsmöglichkeiten?

Das stimmt und gilt besonders für Baden-Württemberg: Seit 2011 konnte der Kunstetat von rund 387 Mio. Euro auf rund 581 Mio. Euro gesteigert werden – das ist eine Erhöhung um rund 50 Prozent innerhalb von 11 Jahren. Das zeigt, welchen Stellenwert wir Kunst und Kultur beimessen.

Aber gerade die letzten Jahre haben auch deutlich gemacht, wo es Entwicklungsbedarf gibt. Faire Vergütung und Honorare im Kulturbereich sind ein Beispiel. Insbesondere

in der freien Szene muss es uns in Zusammenarbeit mit Bund und Kommunen gelingen, angemessene Vergütungsstrukturen und soziale Absicherung zu schaffen.

Dazu kommt aktuell – neben den Coronafolgen – die Energie- und Klimakrise, die den Kulturbereich treffen wird. Mit unseren Corona-Hilfsprogrammen konnten wir die oftmals existenziell schwierige Situation für viele Kulturschaffende und Einrichtungen überbrücken. Aber diese Mittel sind zeitlich begrenzt.

Schließlich wird die Zukunft der Einrichtungen auch davon abhängen, wie die Öffnung hin zur mehr Diversität in Programm, Publikum, Personal vorangeht. Und es wird darum gehen, das Innovationspotenzial der Kunst selbst nicht aus dem Blick zu verlieren, also Möglichkeiten zu schaffen, wie Einrichtungen sich inhaltlich weiterentwickeln können.

Sie sind gebürtige Stuttgarterin. Welche Rolle spielt unsere Stadt für die Künstlerinnen und Künstler, die hier aufgewachsen oder aktiv sind?

Stuttgart ist eine Kulturstadt mit einer lebendigen Szene, die in Rankings der größten Metropolregionen Deutschlands immer Spitzenplätze einnimmt. Das bedeutet, dass Künstlerinnen und Künstler hier sehr gute Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten haben und es interessante nationale und internationale Netzwerke gibt. Schwierig ist es, den Raumbedarf für Ateliers, Proben, Auftrittsorte und Galerien zu decken. Auch die Lebenshaltungskosten sind für Künstlerinnen und Künstler oft sehr hoch.

Welche gesellschaftliche Rolle kann oder sollte ein

Museum wie die Staatsgalerie Ihrer Meinung nach spielen?

Unsere Museen haben sich in den vergangenen Jahren stark verändert. Sie sammeln, bewahren und erforschen nicht nur unser kulturelles Erbe. Sie sind immer mehr auch lebendige Orte der Begegnung, Bildung und Kommunikation – Orte, an denen gesellschaftlich und kulturell relevante Fragen verhandelt werden. Sie arbeiten mit digitalen Anwendungen, lebendigen Inszenierungen und Inhalten, die Bezüge zur Gegenwart und zur eigenen Lebensrealität herstellen. Dazu gehören auch Angebote für Menschen mit Behinderungen und niedrigschwellige Angebote, um die Häuser wirklich für alle zu attraktiv zu machen. Auch in der Staatsgalerie hat sich in diesem Sinn viel bewegt

Was möchten Sie als Staatssekretärin im Ministerium für Museen bewegen?

Es ist mir wichtig, dass unsere Museen das Publikum in seiner gesamten Vielfalt erreichen und in ihrer Arbeit diese Vielfalt auch stärker spiegeln. Ihre Aufgabe ist es, das Bewusstsein für die Freiheit von Kunst und Kultur zu fördern und Möglichkeitsräume für neue Erfahrungen zu schaffen.

Dazu kommen neue Aufgaben: Kürzlich haben wir die Initiative »Green Culture« gestartet – gerade hier ist die Staatsgalerie bereits vorbildlich. Insgesamt verfolgt das Land für seine Einrichtungen das Ziel, im Jahr 2030 netto-treibhausgasneutral zu sein. Das bedeutet für die Kulturinstitutionen, dass sie zum Gelingen der Klimawende beitragen müssen. Auch Museen sind gefordert: Verwaltungsprozesse verbessern, Ausstellungsorganisation verändern – das wären mögliche Ansätze.

Und jetzt fragen wir Sie, liebe Besucherinnen und Besucher!

Angelehnt an unsere große Ausstellung »Moved by Schlemmer«, haben wir uns in diesem Heft gefragt, was uns als Museum bewegt. Wir würden uns freuen, wenn Sie uns mitteilen, was Sie als Besucherinnen und Besucher an diesem Stirling bewegt.

Gibt es etwas, das Sie beim Lesen besonders interessiert oder berührt hat? Vermissen Sie etwas im Museum oder im Heft, das Sie uns gerne mitteilen möchten? Hat ein Artikel oder eine Fotografie Sie besonders bewegt?

Wir freuen uns, wenn Sie uns wissen lassen, was Sie denken, und wenn Sie unsere fünf Fragen beantworten. Schreiben Sie uns doch bis spätestens zum 31. Oktober Ihre Antworten und Anregungen an stirling@staatsgalerie-stuttgart.de.

Unter allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern verlosen wir eine Kuratorenführung in der Ausstellung »Glitzer und Gift« außerhalb der regulären Öffnungszeiten für maximal sechs Gewinner plus Begleitung. Der Eintritt in die Sammlung ist ebenfalls kostenfrei.

Was genau bewegt Sie dazu, ins Museum zu gehen?

Wie gefallen Ihnen unsere digitalen Vermittlungsangebote auf der Website und in den Ausstellungsräumen?

Was oder wen würden Sie gerne einmal in der Staatsgalerie sehen oder erleben?

Was haben Sie durch eine Führung in unserem Haus gelernt, das Ihnen besonders in Erinnerung geblieben ist?

Wie bewegen Sie Ihre Freunde/Kinder/Enkel zu einem Besuch in die Staatsgalerie, wenn diese nicht von allein kommen würden?

Herausgeber

Staatsgalerie Stuttgart
Abteilung Kommunikation und Vermittlung
Konrad-Adenauer-Straße 30–32
70173 Stuttgart

V. i. S. d. P.

Prof. Dr. Christiane Lange,
Direktorin Staatsgalerie

Konzept und Redaktionsleitung

Nicolas Flessa,
Leitung Kommunikation und Vermittlung Staatsgalerie
Michelle Schopen, Köln

Autorinnen und Autoren

Nicolas Flessa
Ilona Hoppe
Dr. Bertram Kaschek
Prof. Dr. Christiane Lange
Dr. Alessandra Nappo
Michelle Schopen

Lektorat

Dr. Hans Theissen, Berlin

Fotoessay

Alwin Maigler, Stuttgart

Gestaltungskonzept

Stan Hema, Berlin

Layout

Maite García Castro,
Abteilung Kommunikation und Vermittlung Staatsgalerie

Projektmanagement

Katharina Wagner,
Abteilung Kommunikation und Vermittlung Staatsgalerie

Druck und Verarbeitung

Kohlhammer Druck, Stuttgart



Protagonisten Fotoessay

Rocio Aleman, Principal Dancer Stuttgarter Ballett
Alessandro Giaquinto, Tänzer und Choreograf Stuttgarter Ballett

Unter Choreografie von Alessandro Giaquinto:
Ava Arbuckle, Schülerin John Cranko Schule
Ruth Schultz, Schülerin John Cranko Schule
Hiroki Amemiya, Schüler John Cranko Schule
Lincoln Sharp, Schüler John Cranko Schule
Luca Giovannetti, Schüler John Cranko Schule
Riccardo Giorgio Gregolin, Schüler John Cranko Schule
Maceo Gerard, Schüler John Cranko Schule



 Staatsgalerie